Teoría literaria y deconstrucción

Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe,
J. Hillis Miller, Paul de Man, Geoffrey Hartman,
Rodolphe Gasché, César Nicolás, M. Ferraris

ESTUDIO INTRODUCTORIO, SELECCIÓN Y BIBLIOGRAFÍA
Manuel Asensi

TEORÍA LITERARIA Y DECONSTRUCCIÓN

Jacques Derrida, Philippe Lacoue-Labarthe,
J. Hillis Miller, Paul de Man, Geoffrey Hartman,
Rodolphe Gasché, César Nicolás, M. Ferraris

ESTUDIO INTRODUCTORIO, SELECCIÓN Y BIBLIOGRAFÍA
Manuel Asensi

ARCO/ LIBROS, S.A.

Colección: *Bibliotheca Philologica*. Serie Lecturas.
Dirección: Lidio Nieto Jiménez.

© 1990 by ARCO/LIBROS, S. A.
Juan Bautista de Toledo, 28. 28002 Madrid.
ISBN: 84-7635-090-2
Depósito legal: M. 18.343-1990
Grafur, S. A. (Madrid)

A Maria Levanteri Mahiques,
in memoriam i per la màgia

ÍNDICE

ESTUDIO INTRODUCTORIO: *Crítica límite/El límite de la crítica*, por Manuel Asensi ..... *Pág.* 9

I

FRONTERAS DE LA LITERATURA. PROCESOS

JACQUES DERRIDA: «*Ulises gramófono: El* oui-dire *de Joyce*» 81
PHILIPPE LACOUE-LABARTHE: *La fábula (Literatura y Filosofía)* 135

II

LAS DECONSTRUCCIONES. LECTURAS

J. HILLIS MILLER: *El crítico como anfitrión* 157
PAUL DE MAN: *Retórica de la ceguera: Derrida, lector de Rousseau* 171
GEOFFREY HARTMAN: *El destino de la lectura* 217

III

SOBRE LA DECONSTRUCCIÓN

RODOLPHE GASCHÉ: *La deconstrucción como crítica* 253
CÉSAR NICOLÁS: *Entre la deconstrucción* 307
MAURIZIO FERRARIS: *Jacques Derrida. Deconstrucción y ciencias del espíritu* 339

IV

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA: Manuel Asensi 397

ESTUDIO INTRODUCTORIO: CRÍTICA LÍMITE/EL LÍMITE DE LA CRÍTICA*

(Teoría literaria y deconstrucción)

MANUEL ASENSI

0. INTRODUCCIÓN: LOS CUATRO VÉRTICES DEL MARCO

Sabemos que J. Derrida no es ni un teórico literario ni un filósofo en el sentido estricto y que, al mismo tiempo, habla de y usa la literatura y la filosofía. En sus textos se

---

* Nota explicativa: Aunque la serie de *Lecturas* en la que se inserta este libro tiene como objetivo prioritario la recopilación de textos representativos de las principales direcciones de investigación teórico-literarias de las últimas décadas, dejando por ello de lado introducciones y prólogos, en esta ocasión nos hemos permitido colocar al frente de esta antología —sin que ello presuponga ninguna alteración en la línea habitual de dicha serie— un estudio en razón del complejo lugar que ocupa la deconstrucción en el ámbito de la teoría y críticas literarias. Complejidad ésta debida tanto a los ascendientes de esta corriente y a la práctica de su habla, como a su manera de leer y relacionarse con los textos. Hemos tratado, pues, con este ensayo de llevar a cabo un ejercicio de delimitación que, al menos esa es nuestra esperanza, contribuya al esclarecimiento de las relaciones entre la corriente deconstruccionista y la teoría literaria.

Sería una falta imperdonable por mi parte acabar esta escueta nota explicativa sin admitir las muchas deudas contraídas en la preparación de este volumen. Vaya, en primer lugar, mi reconocimiento a los autores de los textos seleccionados, en especial a Joseph Hillis Miller, Maurizio Ferraris y César Nicolás, que con generosidad e interés han respondido a nuestra solicitud de traducción y reproducción de sus trabajos, y al profesor José Antonio Mayoral por su apoyo y estímulo constantes sin los que tal vez este trabajo no se habría podido realizar. A don Lidio Nieto, director de esta colección, por haber favorecido con interés el proyecto de este libro. Mi agradecimiento también a Geraint Williams y Carme Pastor, traductores de este libro. Y, por último, mi gratitud a los profesores Javier González, Daniel Arenas, Concepción Hermosilla y Amparo Molina por haber colaborado no sólo en las traducciones sino también en labores de corrección de textos y de apoyo moral. A todos ellos, la expresión sincera de mi mayor agradecimiento.

establece un diálogo particular con Platón, Husserl, Aristóteles, Heidegger, Lévinas, etc., pero al describir su forma de escritura se la califica de gongorina [1]. Sabemos también que ese *habla* y ese uso no hacen perdurar el mismo estado de cosas primitivo y que el resultado dista mucho de ofrecer un discurso enmarcado y definido. Es frecuente por ello oír voces que llaman la atención sobre la poca claridad de las implicaciones entre la deconstrucción y los estudios literarios [2]. Y, sin embargo, se reconoce la existencia de una crítica literaria deconstructiva con sus manifiestos, sus polémicas y sus detractores y defensores. En la actualidad la bibliografía sobre los Yale Critics y, en general, sobre los críticos postestructurales es amplísima [3]. Además se plantean serias dudas en torno a la diferencia (a la ruptura epistemológica, pongamos por caso) entre los deconstruccionistas y los estructuralistas, marxistas, etc. [4] Más aún: se ponen interrogantes alrededor de las relaciones que median entre aquellos que forman parte del propio panorama postestructural [5]. Por otro lado, éste, y no es necesario insistir en ello, no se limita a la teoría literaria, sino que interviene en la filosofía, en la historia, en la psicología, en la antropología, etc.

---

[1] VINCENT B. LEICH, *Deconstructive Criticism*, Columbia University Press, 1983.

[2] Es el caso de RODOLPHE GASCHÉ, *La deconstrucción como crítica*, en este mismo volumen, y *The tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection*, Harvard University Press, 1986; o el de J. CULLER, *Sobre la deconstrucción*, Madrid, Cátedra, 1984 (ed. orig., Cornell University Press, 1982); SILVANO PETROSINO, *J. Derrida e la legge del possibile*, Guida Editori, 1983. Opinión parecida mantiene J. MARÍA POZUELO YVANCOS en *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.

[3] *Vid.* la bibliografía final de este volumen. Por otra parte, advertimos que en esta introducción se dejarán de lado, por motivos obvios, personalidades bien conocidas en el ámbito de la deconstrucción como Joseph Riddel, Eugenio Donato o el grupo de París.

[4] JOSUÉ V. HARARI trata esta cuestión en su introducción al libro *Textual Strategies (Perspectives in Post-Structuralist Criticism)*, Cornell University Press, 1979, que lleva como título «Critical Factions/Critical Fictions», págs. 17-72.

[5] *Vid.* PAUL A. BOVÉ, «Variations on Authority: Some Deconstructive Transformations of the New Criticism», en JONATHAN ARAC et alii editores, *The Yale Critics: Deconstruction in America*, University of Minnesota Press, 1983, págs. 3-19.

En definitiva, parece claro que la deconstrucción juega un papel importante en el pensamiento contemporáneo y, por esa misma razón, en disciplinas como la teoría y crítica literarias, pero, a la vez, parece también claro que ese papel y sus consecuencias son lo más difícil de encuadrar. Situación paradójica, pues, entre el reconocimiento y la negación, entre la indefinición y el hecho.

Nuestra tesis de partida es que las relaciones entre la deconstrucción y la teoría literaria sólo pueden plantearse en términos de conflicto, paradoja y límite (en el sentido etimológico de estas palabras). La deconstrucción choca, lucha con, turba, inquieta a la teoría literaria que, de ese modo, se mueve paradójicamente en un umbral. Dicho conflicto plantea, ante todo, un problema de delimitación que, lejos de constituir una situación de precariedad, dibuja el modo de proceder deconstructivo. Ahora bien, el conflicto delimitativo al que nos referimos se sitúa en varios niveles que conviene poner de relieve:

1. Relación entre el estructuralismo y el postestructuralismo.
2. Relación entre la deconstrucción y el postestructuralismo.
3. Relación entre la teoría literaria y la deconstrucción.
4. Relación entre la crítica literaria deconstructiva y la deconstrucción.

¿Cómo pensar el *después* del estructuralismo?: ¿es una superación, un *ir más allá* del estructuralismo, una alternativa?; ¿o será, en cambio, una extensión de este último? Estas tres preguntas —y la denominación «post-»— ¿no implican una forma iluminista y progresiva de plantear la cuestión? Más aún: ¿quiénes son los estructuralistas y quiénes los postestructuralistas? Elijamos tres ejemplos entre los muchos disponibles: Josué V. Harari, en su antología de 1979 *Textual Strategies, Perspectives in Post-structuralist Criticism*[6], incluye en calidad de postestructuralistas a R. Barthes, Louis Marin, Michel Foucault, Paul de Man, Jacques Derrida, Michel Serres, Eugenio Donato, Gérard Genette, Edward W. Said, G. Deleuze, etc. Vincent B.

[6] Léase la nota 4.

Leitch, en *Deconstructive Criticism, An Advanced Introduction* (1983), agrupa nombres como J. Lacan, C. Lévi-Strauss, J. Derrida, J. H. Miller, G. Hartman, Ph. Lacoue-Labarthe, M. Heidegger, H. White, W. Spanos, R. Barthes, etc. Quentin Skinner en su compilación *The Return of Grand Theory in the Human Sciences* (1985)[7] nos presenta textos sobre Hans-Georg Gadamer, Jacques Derrida, M. Foucault, Thomas Kuhn, John Rawls, Jürgen Habermas, Louis Althusser, etc. La sola mención de los integrantes citados en estos tres libros sirve, por razones obvias y que no es necesario indicar, para que el lector se encuentre ante la imposibilidad de decidir quién es más o menos estructuralista o quién es más o menos post-estructuralista (nivel 1).

Dentro del movimiento posterior (o alternativo, por motivos cronológicos) al estructuralismo y junto a la deconstrucción encontramos otras tendencias como la pragmática, la lingüística del texto, la estética de la recepción, el destruccionismo, el paracriticismo, la genealogía, la hermenéutica, etc. Las relaciones entre la deconstrucción (en sentido amplio) y esas otras corrientes (también en sentido amplio) constituyen un objetivo difícil de determinar desde el momento en que convertir en una unidad bien diferenciada cada una de ellas es algo complicado. El mismo G. Hartman, en el prefacio al conocido manifiesto de Yale, *Deconstruction and Criticism* (1979), habla de dos tipos de deconstructores, los «boa-deconstructors» y los «barely deconstructionist»[8]. Es frecuente oír, en este sentido, que no existe la deconstrucción sino las deconstrucciones[9]. Por otra parte, ¿dónde situaríamos la hermenéutica gadameriana?, ¿más cerca de Jauss y de la estética de la recepción?[10], ¿más cerca

---

[7] Versión española de CONSUELO VÁZQUEZ DE PRAGA, *El retorno de la Gran Teoría en las ciencias humanas*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

[8] Prefacio a *Deconstruction and Criticism*, New York, The Seabury Press, 1979.

[9] MAURIZIO FERRARIS, *La Svolta Testuale (Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli «Yale Critics»)*, Unicopli, 1986.

[10] El propio Hans Robert Jauss reconoce la influencia de Gadamer en sus planteamientos. *Vid.* «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en VV.AA., *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971.

de la deconstrucción?[11] ¿Acaso una figura como Paul-Ricoeur no sintetiza, por ejemplo en *La métaphore vive* (1975), una posición estructuralista, pragmática y hermenéutica? Más ambigüedades: hablamos de una línea Heidegger-Derrida-De Man-Miller, pero también hablamos de una línea Heidegger-Spanos-Bové[12]. La antología preparada por J. Antonio Mayoral, *Pragmática de la comunicación literaria* (1987)[13], incluye, entre otros, el nombre de S. J. Schmidt, bien conocido como representante de la lingüística del texto. Y así un largo etcétera (nivel 2).

¿Existe una teoría literaria «deconstructiva»? ¿Podemos hablar de una corriente de crítica literaria deconstructiva que se alinee junto al formalismo, la estilística, el estructuralismo, la semiótica, la estética de la recepción, etc.? Estas preguntas parecen ociosas desde el momento en que están insertas dentro de un libro que lleva como título y lema precisamente «teoría literaria y deconstrucción» y desde el momento en que referirse a la crítica literaria de ese cariz es algo ya institucionalizado, al menos desde un punto de vista social universitario. Y, sin embargo (ya lo referíamos al principio), la claridad de la vinculación entre la teoría literaria y la deconstrucción es cuestionada en varios sentidos: J. María Pozuelo sugiere que el análisis deconstructivo es difícilmente aplicable a los textos literarios y a la teoría literaria en general[14]; R. Gasché mantiene la tesis de que la crítica literaria deconstructiva es el resultado de una mala interpretación y mala aplicación de conceptos provenientes del debate filosófico[15]; Paul A. Bové sostiene que la crítica deconstructiva es la prolongación ligeramente transformada de (y en ningún caso la ruptura con) las preocupaciones y

---

[11] *Vid.* JEAN GREISCH, *Herméneutique et Grammatologie*, París, Editions du CNRS, 1977.

[12] Se trata del «destruccionismo», variante de crítica literaria de filiación heideggeriana. *Vid.* W. C. SPANOS, *Martin Heidegger and the Question of Literature*, Bloomington, Indiana U. P., 1979; PAUL A. BOVÉ, *Destructive Poetics: Heidegger and American Poetry*, New York U. P., 1980.

[13] Madrid, Arco, 1987.

[14] *Teoría del lenguaje literario*, *op. cit.*

[15] «La deconstrucción como crítica», *op. cit.*

conceptos del New Criticism[16]; J. Culler afirma que, aunque la deconstrucción puede afectar el proceder de los críticos, ello no implica un cambio sustancial en la crítica literaria[17]; Silvano Petrosino insiste en que la deconstrucción es una reflexión fundamentalmente filosófica y en que se debe rechazar lo que él denomina la «escolástica derridiana», es decir, las aplicaciones de la deconstrucción fuera del campo filosófico[18]; Maurizio Ferraris defiende que la contaminación entre la deconstrucción y la teoría literaria es un aspecto nuclear de la misma deconstrucción[19]; Antonio García Berrio propone una integración positiva de la deconstrucción en la teoría literaria[20]; el propio Derrida escribe que la deconstrucción no es ni un análisis ni una crítica, puesto que esos conceptos están sometidos ellos mismos a una deconstrucción[21]. ¿Cómo hablar, pues, de un análisis literario deconstructivo o de una crítica deconstructiva? La pregunta básica del nivel 3 sigue en pie: ¿cómo entender una teoría literaria deconstructiva?

Por último (nivel 4), en la medida en que el proyecto deconstructivo de Derrida excede, en principio, el ámbito específicamente teórico-literario, ¿cómo estudiar las relaciones entre su discurso y el de Paul de Man, J. H. Miller, G. Hartman, H. Bloom, etc.? Ya hemos visto en el nivel anterior que algunos estudiosos consideran la crítica literaria deconstructiva como una mala interpretación y mala aplicación del corpus derridiano, mientras que otros consideran esa contaminación como un aspecto fundamental de la deconstrucción. Entonces, ¿es la crítica literaria deconstructiva una *crítica literaria* en el sentido tradicional del término? Al hacer la pregunta por la relación entre la

---

[16] «Variations on Authority...», *op. cit.*

[17] *Sobre la deconstrucción, op. cit.*

[18] *Jacques Derrida e la legge del possibile*, Nápoles, Guida Editori, 1983.

[19] *La Svolta Testuale..., op. cit.*

[20] *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

[21] En «Lettre à un ami japonais», en *Psyché. Inventions de l'autre*, París, Galilée. Trad. española de Cristina de Peretti en el suplemento 13 de la revista *Anthropos*, «"¿Cómo no hablar?" y otros textos», marzo, 1989, pág. 86-89.

deconstrucción y la crítica literaria deconstructiva, ¿no estaremos incurriendo en el error de actuar a través de definiciones que la propia deconstrucción rechaza? Porque, como es lógico, planteando la relación entre la deconstrucción y la crítica literaria deconstructiva, entre Derrida y los críticos norteamericanos, presuponemos que la deconstrucción es definible, decidible, que, en definitiva, es. Y es justamente en esa estructura predicativa del tipo «S es P» donde comienzan los problemas: Derrida descartó en su momento la palabra «deconstrucción» por equívoca [22] y propuso sustituirla por esta otra: «diseminación», la cual sólo se puede comprender en el interior de una cadena de indecibles [23] como «himen», «pharmacon», «suplemento», «grama», «parergon», etc. Sarah Kofman se pregunta cómo se puede arriesgar alguien a escribir un discurso con sentido a propósito de una escritura que se ofrece como un juego sin sentido, y establece la necesidad de escribir sobre Derrida, pero sin tratar de comprender ni lo que nos ha querido decir ni lo que sus textos dan a entender [24]. Nos hallamos, pues, ante una situación paradójica que, como tendremos ocasión de comprobar, es necesario explotar para obtener determinados resultados.

Naturalmente el estudio de esos cuatro niveles, con sus correspondientes apartados y subniveles, ofrece un vasto campo de atención que, aunque esperamos afrontarlo en un futuro próximo, excede los límites de esta introducción. En este trabajo pretendemos sólo avanzar determinadas hipótesis a propósito de los niveles 3 y 4, si bien, con ello, se arrastrarán cuestiones relacionadas con los puntos 1 y 2.

Hemos dicho anteriormente que las relaciones entre la deconstrucción y la teoría literaria sólo pueden plantearse en términos de conflicto, paradoja y límite. La vinculación entre estas tres palabras se hace evidente cuando se atiende a

---

[22] *Ibid.*

[23] Como reconoce DERRIDA en *Introduction à l'origine de la géométrie*, la palabra «indecible» sólo posee un valor analógico, pues es un «concepto negativo que no tiene sentido sino por referencia irreductible al ideal de la decibilidad», págs. 39-42.

[24] En «Un philosophe "Unheimlich"», publicado en el volumen *Lectures de Derrida*, París, Galilée, 1984, pág. 25.

sus núcleos etimológicos: el «confligo» representa la acción de chocar, de confrontar, de turbar e inquietar; el «limes» hace referencia a una senda entre dos campos, a un umbral («limen»), y, por último, la «pará-doxa» denota que algo es contrario a la opinión común, de donde su utilización en la retórica tanto en los *genera causarum* (enfrentamiento con el sentimiento jurídico y con la conciencia general de los valores y la verdad) como en los *genera demostrativum* (discursos elogiosos en alabanza de objetos indignos del elogio), como en las *figuras* (convivencia en la misma frase o discurso de conceptos contrarios) [25]. De estas tres palabras resaltaremos que apuntan hacia una tensión no resuelta: el choque es el lugar en el que se diferencian-indiferencian las fuerzas que en él intervienen sin que pueda decidirse la balanza hacia uno u otro lado; el límite indica la senda que no es ni un camino ni otro, que es un camino y el otro, y cuya tensión no permite tampoco decidirse hacia uno u otro lado; la paradoja hace que el choque entre contrarios se resuelva en una situación no de síntesis, sino de indecibilidad semejante a los anteriores casos señalados.

¿Por qué la relación entre la deconstrucción y la teoría literaria sólo puede plantearse en términos de conflicto, paradoja y límite? No es difícil comprender que la teoría literaria contemporánea recibe sus bases de reflexión de una tradición occidental que se remonta a Aristóteles y Platón (entendiendo estos dos nombres en el sentido de unos *corpora* forjados por toda una tradición histórica). Al decir «bases de reflexión» queremos significar que en el corpus aristotélico y platónico están puestos los caminos y las directrices —el marco general— que las poéticas y la crítica y teoría literarias posteriores han seguido. En ningún caso nos referimos (lo que sería una ingenuidad) a una supuesta inmovilidad de la teoría literaria desde Aristóteles y Platón. Es ese marco general el que ahora debemos tener en cuenta:

a) Como es bien sabido, Aristóteles clasifica las ciencias (ἐπιστήμη) en tres géneros: teoréticas (actividad cognoscitiva

[25] HEINRICH LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1976, págs. 113-114, 214-215 (vol. I) y 312 (vol. III).

encaminada al conocer), prácticas (actividad cognoscitiva encaminada al obrar) y poéticas (actividad cognoscitiva encaminada al hacer). Dejando de lado, por el momento, el problema de la «categoría» filosófica de cada uno de ellos, los tres poseen un mismo denominador común, el ser actividades cognoscitivas, medios de conocimiento y saber. Como tales actividades hacen uso de un mismo instrumento formal: la lógica. Uno de los elementos fundamentales de la lógica (aparte del juicio y el razonamiento) es el *concepto* o partes en que se descompone el juicio (sujeto y predicado) y que se refiere a la ουσία, a lo esencial, al ser presente. El concepto se manifiesta en la *definición* cuya finalidad es identificar la esencia y separarla de todo aquello con lo que pudiera confundirse [26]. El ideal de esa definición es lograr una unicidad y univocidad de sentido, lo que podríamos denominar una denotación pura. Así pues, cuando Aristóteles escribe en el inicio de la *Poética*:

> «Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación...»[27]

está aplicando ese mismo principio definitorio a la ciencia encargada de estudiar una actividad cuyo lenguaje es a todas luces diferente del que ella utiliza: el lenguaje propio de la poesía, de la tragedia, de la épica que, además de su carácter básicamente imitativo, no discurre a través de palabras unívocas, sino a través de palabras con sentido alterado o desplazado. Con ello, se establecen tres niveles diferentes y complementarios de delimitación y diferenciación: en primer lugar, una delimitación entre el sujeto de estudio (la poética subordinada a los principios generales de la metafí-

---

[26] *Vid.* ARISTÓTELES, *Tratados de Lógica (órganon)*, introducción, traducción y notas de Miguel Candel San Martín, Madrid, Gredos, 1982.

[27] De la traducción de V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, 1447a 10.

sica o filosofía primera) y su objeto (las actividades poéticas). Lo que se afirma en el texto aristotélico es que el lenguaje de la poesía (metafórico, espeso, elocutivo, en fin) es distinto del lenguaje que se está utilizando o se debe utilizar al *hablar de* la poesía (un lenguaje transparente, no metafórico, etc.). Dicho en otros términos, la filosofía estudia, delimita y clasifica la poesía, lo que es, sus diferencias con respecto a otras actividades artísticas, sus partes cualitativas y cuantitativas, su bondad o maldad, su lenguaje, etc. En segundo lugar, una delimitación en el mismo sujeto de estudio, pues la Poética —centrada en la tríada «poiesis-mímesis-catarsis»— no es la Retórica —objetivada en los medios aptos para la persuasión—, ni la Ética, ni, por supuesto, la filosofía primera, teología natural o metafísica. Esta delimitación tiene la finalidad, según escribe el propio Aristóteles, de proporcionar los medios adecuados para marcar una diferencia —explícita en esta obra e implícita en el sentido de que gobierna la totalidad de su proyecto filosófico— entre el «en sí» de la Poética (περὶ ποιητικῆς αὐτῆς) y el de la Ética, la Física, la Matemática... Hay ahí un principio de diferenciación que persiste a pesar del hecho de que el arte —y la estética— hasta el siglo XVIII no sea independiente ni de la ética ni de la metafísica: que la tragedia, por ejemplo, fuera juzgada bien desde el punto de vista de su bondad o maldad en cuanto a los efectos sobre el público, o bien desde la óptica de su sujeción a la estructuración causal de la realidad, no borra el que necesitara de un discurso y de un tratado que fueran, de hecho, independientes del dedicado a la retórica, a la ética, o a la metafísica. De hecho, ello no constituye un impedimento para reconocer lo que afirmábamos anteriormente: que es la filosofía la que estudia la poesía. En tercer lugar, se pone de relieve una diferenciación en el objeto de estudio: la poesía no es la historia, ni Homero tiene nada que ver con Empédocles, la poesía no es la aulética ni la citarística, la poesía no es la pintura ni la escultura. Es necesario prestar atención a los medios, a los objetos y a las formas de imitación que diferencian a la poesía de las demás artes.

Los tres niveles de diferenciación que acabamos de señalar han sufrido cambios y transformaciones a lo largo de la

historia. Los *lenguajes* de la poética no han sido siempre idénticos: no es lo mismo la poética de Aristóteles que la poética de Horacio, no son lo mismo los diálogos del Fracastoro o el Pinciano que las exposiciones de Gracián o Luzán, no es lo mismo la crítica de Azorín que la de Dámaso Alonso, etc. Tampoco se han considerado del mismo modo las relaciones entre la poética y la filosofía, ni las relaciones entre la literatura y las demás artes [28]. Sin embargo, no sería difícil demostrar que una diferencia básica y fundamental ha perdurado a lo largo de la historia de la crítica literaria: la que media entre el lenguaje que habla de la literatura (que puede usar diversos vehículos de expresión, incluido el de la literatura) y la propia literatura. Habría que señalar aquí lo que la teoría literaria del romanticismo alemán de Jena supuso en un doble sentido: en cuanto al intento de trastocar los papeles de esa diferencia histórica y en cuanto a la preparación de lo que conocemos hoy como teoría literaria moderna [29]. Debería consignarse, asimismo, el papel que jugó Mallarmé en la crisis de la relación entre el lenguaje que habla de la literatura y la literatura. Pero lo que ahora nos interesa subrayar es que la diferencia entre esos dos lenguajes se agudizó a partir de Kant (no hay método sino físico-matemático, y sólo con él se puede penetrar en el orbe de la cosa en sí) y de J. S. Mill al considerar que las ciencias del espíritu tienden a comprenderse desde los esquemas de las ciencias de la naturaleza. H.-G. Gadamer, que ha dedicado un estudio definitivo a este fenómeno, lo ve de este modo: «La autorreflexión lógica de las ciencias del espíritu, que en el siglo XIX acompaña a su configuración y desarrollo, está dominada enteramente por el modelo de las ciencias naturales. Un indicio de ello es la misma historia de la palabra "ciencia del espíritu", la cual sólo obtiene el significado habitual para nosotros en su forma plural. Las ciencias del espíritu se com-

[28] *Vid.*, por ejemplo, J. E. SPINGARN, *A History of Literary Criticism*, Londres, 1899. O de RENÉ WELLEK, *Historia de la crítica moderna*, Madrid, Gredos, 1988 (ed. orig., Yale U. P., 1965).

[29] Puede consultarse el excelente estudio de Ph. LACOUE-LABARTHE y JEN-L. NANCY, *L'absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme alleman*, París, Seuil, 1978.

prenden a sí mismas tan evidentemente por analogía con las naturales, que incluso la resonancia idealista que conllevan el concepto de espíritu y ciencia del espíritu retrocede a un segundo plano» [30].

No descubrimos nada al señalar que ésa ha sido la tónica general a lo largo del siglo XX (por lo menos hasta los años sesenta). El estudio del lenguaje, con la lingüística a la cabeza, ha buscado por todos los medios el estatuto de ciencia empírica. ¿Cómo pensar si no los proyectos de Saussure, Hjemslev, Bloomfield, Jespersen, Chomsky, Trubetzkoy y un largo etcétera? ¿Cómo entender, por la misma razón, los proyectos teórico-literarios del formalismo ruso, el estructuralismo checo, la glosemática, el estructuralismo francés, la semiótica, entre otros? En todos ellos, y dentro de su propia especificidad histórica, se considera de primer orden la construcción de un metalenguaje que sea capaz de dar cuenta del lenguaje objeto. Las discusiones y diferentes posiciones en torno al estatuto de ese metalenguaje (lógico o matemático), o a su lugar (exterior a la lengua natural o interior), no nos deben impedir reconocer la fosilización de una diferencia asentada en el modelo aristotélico. Diferencia que, además, y es fácil comprender la razón, se refiere también al propio metalenguaje (la lingüística, la teoría literaria, la historia, la antropología, tienen cada una de ellas su propia especificidad como discursos científicos. A ello contribuyó decididamente la autonomía de la estética en el siglo XVIII como disciplina independiente de la ética o de la metafísica) y al propio lenguaje objeto (necesidad de diferenciar entre lo específico literario y otras especificidades artísticas o no artísticas).

b) Volvamos al inicio de la *Poética*: aparte de las diferencias que en él se engendran, hallamos otro aspecto que llama poderosamente la atención. Aristóteles habla de un proyecto destinado a averiguar las especies de la poética,

---

[30] *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977, pág. 31. A las consecuencias que de ello se pueden deducir hemos dedicado un trabajo anterior, MANUEL ASENSI, *Theoria de la lectura (para una crítica paradójica)*, Madrid, Hiperión, 1987.

cómo está compuesta la fábula, cuáles son sus partes y cuál su naturaleza. Dicho de otro modo, se trata de apresar el objeto de estudio con la finalidad, en este caso, de llegar a realizar composiciones poéticas correctas. Quiere ello decir que en lo fundamental el objeto de la Poética no es sustancialmente diferente del objeto de las otras ciencias. ¿Y qué es lo fundamental? Escribe Aristóteles en la *Metafísica* que «... el Ente se dice de varios modos; pero todo ente se dice en orden a un solo principio. Unos, en efecto, se dicen entes porque son substancias; otros, porque son afecciones de la substancia; otros, porque son camino hacia la substancia, o corrupciones o privaciones o cualidades de la substancia...» (1003b 5). Lo fundamental es una forma peculiar de entender el ser del ente como simple-presencia que posibilita la captación, estudio y clasificación de la οὐσία del objeto. Es cierto que la filosofía es, para Aristóteles, una actividad que no se ordena ni al placer ni a la necesidad. Es cierto que ello, entre otras cosas, marca una considerable distancia entre la ciencia y la teoría griegas y la ciencia y la teoría modernas. Aquéllas no están destinadas ni presididas por la técnica; éstas, en cambio, sí. Y, sin embargo, tal y como ha puesto de relieve Heidegger, aquéllas posibilitan, a través de su concepción del ser como simple-presencia, la existencia y desarrollo de estas últimas. Heidegger observa un nexo de conexión entre la metafísica clásica y la técnica moderna. No sólo eso: considera que la técnica es la culminación de la metafísica [31]. Tal nexo de conexión se puede deducir de estas palabras: «... un rasgo único y determinado atraviesa todas esas significaciones [del ser]. Muestra la comprensión del verbo "ser" en un determinado horizonte, a partir del cual dicho comprender se llena de contenido. La limitación del sentido del "ser" se mantiene dentro del ámbito de la presencia y de lo que tiene el carácter de estar-ante de la consistencia y de la subsistencia...» [32].

En la medida en que la teoría literaria (como antes la lingüística) se ha autocomprendido según los principios

[31] *Vid. ¿Qué es metafísica? y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XX, 1986

[32] De *Introducción a la metafísica*, Buenos Aires, Nova, 1969, pág. 129.

propios de las ciencias empíricas, un rasgo primordial de éstas ha sido arrastrado en el proceso de cientificidad: la técnica. La teoría literaria del siglo XX (al menos, la mayor parte de ella) ha lanzado sus redes técnicas, por utilizar la metáfora popperiana [33], para apresar el objeto de estudio. Sus métodos, sus herramientas, sus conceptos, su utillaje en general (pensemos, por ejemplo, en los esquemas de comentario de textos) así lo demuestran. Sin darle ningún contenido peyorativo a la expresión, hay que decir que la teoría y crítica literarias del siglo XX son, en el sentido que venimos apuntando, formas técnicas de teoría y/o crítica literaria. Formas técnicas que llevan consigo una contradicción: mientras la técnica científica tiene un fin performativo, la teoría literaria no lo puede tener en el mismo sentido, si bien ello podría introducirnos rápidamente en el ámbito de la discusión ideológica con la siguiente pregunta: ¿es cierto que la teoría y crítica literarias técnicas no poseen una performatividad socioinstitucional?

c) Un tercer núcleo en torno al que se ha desarrollado la teoría literaria occidental es el que se conoce como «metáfora del organismo». En efecto, Aristóteles al tratar la fábula escribe: «Hemos quedado en que la tragedia es imitación de una acción completa y entera, de cierta magnitud; pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud. Es entero lo que tiene principio, medio y fin (...). Es, pues, necesario que las fábulas bien construidas no comiencen por cualquier punto ni terminen en otro cualquiera (...). Además, puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera» (1450b 25-40, 1451a 5-15). El discurso poético, la tragedia en este caso concreto (pero no sólo ella), se halla supeditada a la teoría clásica de la belleza; que enlaza con las nociones de ritmo, simetría y

[33] Metáfora que, a su vez, es una *amplificatio* respecto a la de Novalis («Las teorías son redes: sólo quien lance cogerá»): «Las teorías son redes que lanzamos para apresar aquello que llamamos "el mundo": para racionalizarlo, explicarlo y dominarlo. Y tratamos de que la malla sea cada vez más fina», KARL POPPER, *La lógica de la investigación científica*, Madrid, Tecnos, 1965, pág. 57.

armonía de las partes, es decir, con la fórmula general de la unidad en la variedad [34]. O por decirlo con palabras de Platón: «todo discurso debe, como un ser vivo, tener cuerpo que le sea propio, cabeza y pies y medio y extremos exactamente proporcionados entre sí y en exacta relación con el conjunto» [35]. La fortuna de la metáfora del organismo, vehiculada a través de Horacio para la modernidad [36], se manifiesta indudable a cualquiera que se acerque mínimamente a la historia de la teoría literaria moderna y, en su versión positiva, negativa o desplazativa, a la teoría literaria contemporánea.

d) El cuarto aspecto sobre el que queremos llamar la atención es policefálico por la variedad de implicaciones a que ha dado lugar. Aristóteles y Platón piensan el lenguaje desde una óptica semiótica (relación entre un símbolo y algo que se halla fuera del símbolo), mediativa (entre un autor y un receptor, entre el lenguaje y el mundo) y heterogénea (diferencia, por ejemplo, entre el habla viva y la escritura). Estas palabras pertenecientes al inicio del περὶ ἑρμηνείας son suficientemente representativas: «Los sonidos emitidos por la voz son los símbolos de los estados del alma, y las palabras escritas, los símbolos de las palabras emitidas por la voz». De ellas se desprenden varias consecuencias:

1. El lenguaje es pensado en términos semióticos: oposición entre una realidad física (el sonido, el signans, el semainon) y una realidad psíquica (el sentido, el signatum, el semainomenon), de modo que cada sonido debe poseer una significación (consignable por el emisor y recuperable por el receptor) y no es posible —por impensable— que haya palabras y frases sin significación (*Metafísica*, 1006a 30). Cada sonido posee y debe poseer, según el módelo lógico

---

[34] Bernard Bosanquet, *Historia de la estética*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, págs. 11 y siguientes.

[35] «Fedro o del amor», en *Diálogos*, México, Porrúa, 1984, pág. 650.

[36] *Vid.* A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, 2 vols., Madrid, Cupsa, 1977.

[37] *Fedro o del amor*, *op. cit.*, pág. 658.

aristotélico, un significado central, propio o usual. El hecho de que lo que se dice —con determinado sentido— esté unido a la relación voz-estado del alma se debe a que lo dicho es dicho por alguien y no por nadie, a que alguien ha querido decir algo y no otra cosa (es lo que los latinos designan con la palabra *voluntas*), a que ha sido dicho por alguien y para alguien (la reflexión sobre los efectos de la poesía en el receptor, así como sobre la «comprensión», es continua tanto en Platón como en Aristóteles). Es bien conocida la preocupación platónica por la orfandad de la escritura: «El que piensa transmitir un arte, consignándolo en un libro, y el que cree a su vez tomarlo de éste, como si estos caracteres pudiesen darle alguna instrucción clara y sólida, me parece un gran necio; y seguramente ignora el oráculo de Ammon, si piensa que un escrito pueda ser más que un medio de despertar reminiscencias en aquél que conoce ya el objeto de que en él se trata» [38]. En el *Protágoras*, Platón nos hace ver hábilmente que la unidad de sentido de un discurso poético —del discurso, en general, podría añadirse— depende de la presencia de su creador, de su autor.

2. En el lenguaje hay una doble semiótica: la primera, representada por el habla o la voz (sonido+sentido), y la segunda constituida por la escritura que es un símbolo de la realidad físico-fonética. La primera es un signo; la segunda, un signo de signo (y aquí «primera» y «segunda» tienen un valor jerárquico: el del privilegio occidental del habla sobre la escritura); la primera posee un valor de presencia de la voz viva, la segunda carece de ese valor y está ralacionada con la muerte. Naturalmente, la jerarquía existente entre el habla y la escritura es válida también para la literatura, pues ésta recibirá, íntimamente relacionada con ella, todos los atributos de la escritura (logografía, retórica), bien para negativizarla (pensemos en Platón o en la Edad Media como ejemplo de ello), bien para positivizarla (recordemos el pensamiento estructuralista para el que la literatura se caracteriza, frente al lenguaje natural o el científico, por la ausencia referencial),

[38] *Ibid.*, pág. 659.

pero siempre o casi siempre dentro del ámbito que reúne literatura y no-verdad.

3. La relación entre la voz y los estados del alma es una relación arbitraria. En el arte, en la poesía, el lenguaje está al servicio de una mímesis (concepto complejísimo en Platón) que instituye la precedencia absoluta de lo imitado con respecto a lo imitante y refleja el punto de encuentro exterior al discurso hablado o poético entre el autor y el receptor. La prioridad de los estados del alma con respecto a los sonidos es manifiesta, su función es básicamente representativa y, en el caso del arte, la representación es doble: la poesía imita la realidad (en el sentido del deber ser) en la que el sonido es ya una representación. De ese modo, la ligazón entre la escritura y la poesía se hace patente. Además, la dependencia de lo imitante en relación con lo imitado es lo que fundamenta, tanto en Platón como en Aristóteles, toda una teoría de los géneros o de los modos discursivos. Más aún: ello indica que la base histórica de la teoría de los géneros está regulada sobre el principio moral (bondad o maldad de la mímesis) y sobre el principio metafísico (su valor cognitivo o no cognitivo)[39].

4. El lenguaje natural y el lenguaje artístico de la poesía no son idénticos, pues mientras en aquél la voz tiene una función mediadora y el sentido una determinación unívoca, en éste (según, por ejemplo, el cap. 21 de la *Poética*) la voz adquiere un matiz elocutivo y el sentido puede estar desplazado. Ello implica una determinada concepción de la metáfora como nombre desplazado alrededor del significado único, propio o usual. Implica, además, que mientras el lenguaje natural puede (a través de la filosofía primera en Aristóteles y a través de la dialéctica en Platón) conocer la realidad, el lenguaje de la poesía o bien se encuentra con barreras o bien no accede a ello. En Aristóteles, la poesía adquiere un cariz epistemológico que, aunque superior al de la historia, es inferior al de la filosofía. En Platón, sin embargo, la poe-

---

[39] *Vid.* GÉRARD GENETTE, *Introduction à l'architexte*, París, Seuil, 1977; y J. M. SHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil, 1989.

sía, aunque sea éste un punto bastante ambiguo en su teoría, carece por completo de valor epistémico y aparece unida a la retórica, a la logografía, a las prácticas huérfanas y sofísticas que conducen a la mentira. Sólo la dialéctica, la psicagogía, posee un verdadero valor cognitivo.

Los cuatro puntos que brevemente (debido a las exigencias obvias de una introducción) acabamos de indicar configuran el marco general de la teoría literaria occidental. No es necesario insistir en el hecho de que esos cuatro vértices, con sus correspondientes marcos internos, han sufrido variaciones a lo largo de la historia. No es necesario reparar tampoco en que la historia de las poéticas y de la teoría literaria refleja intentos de eliminar o barrer algunos de esos puntos. Sí es, en cambio, aconsejable advertir que la teoría literaria, lo que históricamente se arrastra con ese nombre y lo que desde la modernidad se quiere significar con él, ha pensado el resultado de la delimitación de ese marco [40]. Dicho marco ha establecido unas pautas, unos temas, unos referentes, unas preocupaciones, unas líneas de investigación: el resultado es lo que conocemos, dejando de lado ahora determinadas discusiones terminológicas, como teoría y/o crítica literarias. El formalismo ruso, a partir de algunas de las premisas establecidas por la teoría literaria del romanticismo alemán de Jena y de la fenomenología husserliana, ofrece respuestas a la especificidad del hecho literario (perceptibilidad de la forma, extrañamiento), a la relación entre la literatura y las estructuras sociales (la liberación del significante en una primera época y la reincorporación posterior de la semántica), a la problemática de la especificidad de una ciencia literaria, a la cuestión de la funcionalidad de los elementos en el interior del sistema de la obra, etc. El lector sabe que es posible dar

[40] José Vidal Beneyto centraba en 1981 lo que decimos con las siguientes palabras: «A esta perspectiva [la de describir las propiedades de la literatura] es a la que una línea de estudiosos del hecho literario que comienza en Aristóteles y llega hasta Jakobson ha llamado *Poética*, línea que coincide sustancialmente con lo que Valéry, Roland Barthes y últimamente y entre nosotros Garrido Gallardo entienden como ciencia de la literatura». En la introducción a *Posibilidades y límites del análisis estructural*, Madrid, Editora Nacional, pág. 36.

cuenta de todas las escuelas teórico-literarias del siglo XX analizando la forma como han dado respuesta a los cuatro puntos del marco de la teoría literaria[41].

1. La deconstrucción y el marco del marco

La deconstrucción guarda una relación de conflicto (en la acepción que antes dábamos a esta palabra) con la teoría literaria porque no se sitúa en el interior del marco al abrigo del resultado de una delimitación, sino que parte de una reflexión sobre la propia delimitación y se inscribe en el marco mismo. Ahora bien, la deconstrucción no permanece, por esa razón, *fuera* del cuadro de la teoría literaria, bien en el sentido de una negación pasiva (no hacer teoría literaria), bien en el sentido de una negación activa (destruir la teoría literaria). Ya Heidegger, en el parágrafo seis de *Ser y tiempo*, aclara que la destrucción de la historia de la ontología no tiene un sentido negativo, sino positivo y delimitativo, de forma que «su función negativa resulta indirecta y tácita». El propio Derrida, por ejemplo, en *How to avoid speaking* (1986) y en la *Lettre a un ami japonaisse* (1987)[42] —así como en la mayor parte de su obra desde *La voz y el fenómeno*—, ha insistido en que la deconstrucción no es ni una teología negativa ni un nihilismo consistente en un terrorismo destructivo[43]. Tampoco se trata de que la deconstrucción permanezca simplemente *dentro* del marco de la teoría literaria (o de la metafísica general) en pacífica convivencia con el resto de posiciones y escuelas. Y no está ni fuera ni dentro porque, siendo la oposición interior/exterior uno de los principios fundantes de la metafísica, lo somete a deconstrucción.

Es, pues, necesario comenzar reconociendo que el marco de la teoría literaria, como todo marco (el de una pintura, por

[41] J. Domínguez Caparrós así lo hace en su libro pedagógico (y rico en ideas y desarrollos), *Crítica literaria*, Madrid, UNED.

[42] *Vid.* el suplemento n.º 13 de la revista *Anthropos*, *op. cit.*

[43] *Vid.*, por ejemplo, el reciente libro de Cristina de Peretti, *Jacques Derrida, texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989, págs. 125 y siguientes.

ejemplo, o el de la obra de arte entre la que se incluiría la poesía), crea un interior y un exterior, recoge un interior y excluye un exterior. La *Poética* de Aristóteles es, ya lo hemos visto, el gesto inaugural de esa demarcación, gesto que se repetirá en la teoría literaria contemporánea. Cuando el formalismo ruso (y sigue siendo un ejemplo paradigmático), en su primera etapa, considera que el objeto de la ciencia literaria no es el texto literario sino lo que hace literario a un texto, la literaturiedad en suma; cuando Klebnikov, Jakobson, Sklovski, Jakubinski, etc. siguen el postulado de la palabra autosuficiente y sitúan como objeto de su estudio el sonido y no el significado, ¿acaso no están produciendo una delimitación según la cual se puede distinguir rigurosamente entre un interior y un exterior del texto literario o del mismo discurso científico? Cuando el estructuralismo o la semiótica crean unos modelos sistemáticos pretendidamente capaces de explicar la mayor parte de decursos; cuando estratifican el texto literario, fílmico o dramático con el fin del análisis, ¿no se presupone ahí un interior y un exterior del modelo en su idealidad, un interior y un exterior de lo que participa en la estratificación?

El interior y el exterior de la obra literaria (de la obra de arte en general, de todo ser) viene determinado en primer lugar por la estructura predicativa «S es P», es decir, por la pregunta explícita o implícita «¿qué es la literatura?» y sus diferentes respuestas más concretas o más generalizadoras. En los primeros compases de «Parergon» [44], J. Derrida escribe que esa pregunta referida al arte (no olvidemos que «Parergon» es un texto escrito al hilo de la *Crítica del Juicio* de Kant) «comienza por implicar que el arte —la palabra, el concepto, la cosa— posee una unidad y, mejor, un sentido originario, un *etymon*, una verdad *una* y *desnuda*...» [45]. El análisis que Derrida hace del «es» como lo que expone, manifiesta y hace presente se remite naturalmente a Heidegger y a Blanchot [46], y desvela que esa forma de proce-

---

[44] Publicado en *La verité en peinture*, París, Flammarion, 1978.

[45] *Ibid.* págs. 24-25.

[46] De Heidegger interesa fundamentalmente a este respecto el conjunto de ensayos *De camino al habla*, Barcelona, Serbal, 1987; y de M. Blan-

der «instala en una presuposición fundamental (...), predetermina masivamente el sistema de la combinación de las respuestas» [17]. Respuestas que van, lógicamente, en la dirección de una demarcación.

El marco es, desde luego, la «armadura o adorno que refuerza los bordes de una cosa; por ejemplo, de un espejo o un cuadro» (María Moliner). Y ese es uno de los «referentes» kantianos que Derrida analiza. Pero un marco es también lo que encuadra un libro, un texto, y así lo demuestra el propio Derrida cuando estudia el «parergon» no de un cuadro pictórico, sino el de la propia *Crítica del Juicio* que proviene de la analítica de los conceptos de la *Crítica de la razón pura* especulativa y que está constituido por títulos, subtítulos y notas a pie de página. Descubrimos ahí por lo menos tres acepciones de la palabra «marco»: 1) como realidad física; 2) como aquello que G. Genette denominaba el *paratexto* (título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, prólogos, notas al margen, a pie de página, etc. Nótese la semejanza entre la palabra «parergon» y la palabra «paratexto» [18]; 3) como aquello que se «añade» a la obra literaria desde un supuesto exterior y que conocemos como *metatexto*. En todos estos casos el «marco» tiene la función de delimitar un interior y un exterior: el metatexto delimita y encuadra en la medida en que se añade a una falta existente en el interior del texto y que consiste en que ignoramos cómo es, qué es, cómo está constituido dicho texto. O si tomamos una acepción de la crítica literaria más clásica diremos que delimita y encuadra en la medida en que posee una función mediadora entre el texto literario y el público. La crítica guía una lectura, la teoría presenta, expone los

---

CHOT, *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969. *Vid.* también DONALD G. MARSHALL, «History, Theory and Influence: Yale Critics as Readers of Maurice Blanchot», en JONATHAN ARAC et alii (ed.), *The Yale Critics...*, *op. cit.*, págs. 135-155; y ANTONIO GARCÍA BERRIO, *Teoría de la literatura*, *op. cit.*, en concreto las págs. 277-297.

[17] *Ibid.*

[18] *Vid. Palimpsestes*, París, Seuil, 1962. Versión española: *Palimpsestos, la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, pág. 11. En este sentido la lectura que Dámaso Alonso hace de Góngora en *Góngora y el Polifemo* (Madrid, Gredos, 1960) es un ejemplo ilustrativo de lectura-marco.

mecanismos de funcionamiento de la textualidad. Así pues, del mismo modo que el marco como realidad física se sitúa entre el interior de la obra pictórica y lo totalmente exterior (la pared, lo real fenoménico), el paratexto y el metatexto hacen lo propio entre el interior del texto literario y lo radicalmente exterior, suplementan en relación con el texto, el lector y la *realidad*.

Derrida se pregunta dónde comienza y dónde acaba un «parergon», dónde se encuentra su lugar. El marco, el parergon, acuden a una necesidad planteada por la obra «interior» tanto en el sentido de la necesidad de una delimitación como en la de una «falta». Ello quiere decir que marco, paratexto y metatexto separan la obra de un exterior, pero también que se separan ellos mismos del exterior de la obra, de donde la pregunta ¿dónde se encuentra el *parergon*? No está en el interior de la obra (es su exterior), pero tampoco se halla en el exterior (puesto que es el interior de lo totalmente exterior, es lo que delimita y se delimita con respecto a una exterioridad, es lo que como suplemento hace falta al interior)[49]. De ahí que esa forma paleonímica de utilizar el término *parergon* produzca dos efectos complementarios: por una parte, la palabra *parergon* ya no significa ni totalmente exterior ni totalmente interior, ni accidente ni esencia, significa interior y exterior, esencia y accidente sin síntesis. Del mismo modo, la palabra metatexto ya no significa un interior o un exterior del texto literario, sino un interior y un exterior. No es sólo que el *parergon* no pueda ser considerado como interior o exterior, es que, además, contamina lo que queda en sus inmediaciones. «Este marco es problemático. No sé lo que es esencial y accesorio en una obra. Y, sobre todo, no sé lo que es esta cosa, ni esencial ni accesoria, ni propia ni impropia, que Kant denomina *parergon*, por ejemplo, el marco. ¿Dónde tiene lugar el marco? ¿Tiene lugar? ¿Dónde comienza? ¿Dónde acaba? ¿Cuál es su límite interno? ¿Cuál el externo?»[50].

---

[49] Para la noción de «suplemento», *vid. De la grammatologie*, París, Minuit, 1967, sobre todo el capítulo dedicado a Rousseau.

[50] «Parergon», pág. 73.

La *parergonalidad* entra en conflicto con una de las bases del marco de la teoría literaria. Recuérdese que el gesto inaugural de Aristóteles (como el de cualquier teoría literaria) en su *Poética* consiste en delimitar el interior y el exterior tanto de la poesía como de la poética, así como el interior y el exterior entre la obra poética y el lenguaje que habla, contempla y estudia dicha obra poética. La parergonalidad comienza, sin embargo, por cuestionar la estabilidad simple y no problemática de esa divisoria y se pregunta por el estatuto de ese acto que consiste en separar el discurso mismo de la poética del discurso poético, del discurso filosófico, del retórico, del político. En definitiva, lo que de un modo peculiar se pone en tela de juicio es la no problemática separación entre el lenguaje y el metalenguaje, entre el texto y el metatexto. El metatexto no escapa de determinadas características del texto y viceversa. Cuáles son esas características, cuáles son las de ese discurso deconstructivo, lo veremos a lo largo de esta introducción. Por el momento, enfaticemos los puntos siguientes. Por una parte, lo ya dicho: que el acto inicial, desde Aristóteles, de toda teoría literaria (la delimitación de un interior y un exterior) es deconstruido, diseminado, puesto entre interrogantes.

Por otra: que uno de los efectos de la deconstrucción al entrar en conflicto con la teoría literaria es el de indagar en el estatuto metafísico-filosófico de la teoría literaria. Adviértase que la configuración de una teoría literaria de carácter científico (al menos a partir del formalismo ruso) va de la mano del rechazo explícito de todo lo que suene a «metafísica». Y no se puede ignorar lo que supuso el formalismo y sus continuadores en cuanto a la liberación de la teoría literaria respecto de dependencias tales como el psicologismo o el tematismo. En cambio, la deconstrucción, al menos en uno de sus pasos, se propone demostrar que ese rechazo de lo «metafísico» (el «desvelamiento» de lo metafísico) es una actitud propiamente metafísica, por no decir el acto inaugural de toda metafísica[51], y que, por la misma razón, las opo-

[51] *Vid.* «La mythologie blanche (la métaphore dans le discours philosophique)», en *Marges de la philosophie*, París, Minuit, 1972. Vers. española. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.

siciones (o, incluso, el propio concepto de oposición tan caro al estructuralismo) sobre las que se edifica están reguladas por la metafísica. En 1967 escribía ya Derrida: «En el campo del pensamiento occidental, y especialmente en Francia, el discurso dominante —llaméinosle "estructuralismo"— sigue aprehendido hoy, en toda una capa de su estratificación, y a veces la más fecunda, en la metafísica —el logocentrismo— que se pretende en el mismo momento, como se dice tan a la ligera, haber "sobrepasado"»[52].

No es, pues, arriesgado afirmar que aquí se encuentra uno de los primeros motivos de divergencia entre el estructuralismo y la deconstrucción. En efecto, es suficientemente conocida la filiación metódica (kantiana) del estructuralismo tocante al carácter científico que reivindicó para sus actividades en los diferentes ámbitos. Ese carácter científico, en el caso concreto de la teoría literaria, comienza por presuponer la situación de exterioridad metódica con respecto al objeto de estudio, la posibilidad particular de captar la obra literaria en su totalidad estructural[53] y la viabilidad de un lenguaje transparente (el metalenguaje) que construya modelos ideales de explicación de los decursos, por ejemplo narrativos o poéticos. La deconstrucción, por su desplazamiento de la cuestión del marco y por motivos que todavía no hemos explicitado aquí, debe entenderse como una indagación (que no un rechazo simple y llano) sobre el estatuto metafísico del método con sus consiguientes implicaciones. En esto, la deconstrucción y la hermenéutica gadameriana van parejas. Derrida escribe, por ejemplo: «No hay fuera-del-texto»[54]. Al no admitir la posición exterior del

---

[52] *De la gramatología*, *op. cit.*, pág. 132. El trabajo de Ph. Lacoue-Labarthe incluido aquí analiza una de las vertientes de este problema.

[53] No se trata tanto de que el estructuralismo pretendiera agotar la obra literaria concreta (que, por otra parte, le interesaba menos que determinadas propiedades sistemáticas y comunes a otras obras) como de una forma de entender el enfrentamiento con dicha obra literaria. Esa forma podría ser calificada de «focalización total» y de ello sería un ejemplo ilustrativo el trabajo de R. JAKOBSON y CLAUDE LEVI-STRAUSS, «"Les Chats" de Charles Baudelaire» (1962), publicado en su versión en español en *Posibilidades y límites del análisis estructural*, *op. cit.*, págs. 143-201.

[54] *Ibid.*, pág. 202.

metatexto se niega tanto la *cientificidad plena no metafísica* de la ciencia como la aprehensión de la obra en su conjunto total, así como la existencia de un lenguaje que posea la característica de transparencia. Es evidente la relación que guarda lo que estamos diciendo con el problema de la «autorreflexividad» tal y como es desarrollado por Merleau-Ponty o por J.-F. Lyotard[55]. ¿Cómo, pues, ignorar la presencia de lo que se denomina metalenguaje? ¿Cómo hacer caso omiso de una relación (la del lenguaje y el metalenguaje) que no se presenta con los rasgos de una mera exterioridad? Maurizio Ferraris resume muy bien el problema: «nada es más difícil de justificar, en el ámbito de las ciencias del espíritu, que una distinción entre metalenguaje y lenguaje objeto. Sobre todo porque allí donde no se posea una competencia absoluta (la única para no resultar unilateral), toda traducción metódica, es decir, metalingüística, y toda objetivación, resulta injustificada: ¿cuál sería el punto de vista externo, y extraño al círculo del espíritu objetivo, en el que nos situaríamos para objetivar la materia elegida para examen?»[56].

Esa no es razón, sin embargo, para afirmar que la deconstrucción supone una negación de la cientificidad y una caída en una arbitrariedad vacía y logomáquica[57]. Tal vez sea ése uno de los peligros que acechan a algunas de sus prácticas, sobre todo las más institucionalizadas (aunque esto mismo podría ser dicho también del estructuralismo, o del marxismo, etc.), pero lo que debe tenerse presente es que la deconstrucción, más que una negación de la ciencia, es un intento de diseminar «todo lo que liga el concepto y las normas de la cientificidad a la ontoteología, al logocentrismo, al fonologismo. Un trabajo inmenso e interminable que debe evitar sin cesar que la transgresión del proyecto clásico de la ciencia recaiga en el empirismo pre-cien-

---

[55] *Vid.* RODOLPHE GASCHÉ, «La deconstrucción como crítica», en este volumen.

[56] En «Problemi del testualismo», Università di Urbino, 1985, pág. 20.

[57] Así lo hace, por ejemplo, RENÉ WELLEK en «Destroying Literary Studies», *The New Criterion*, diciembre de 1983. *Vid.*, además, la nota 5 del capítulo I del libro de J. DERRIDA, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.

tífico»[58]. Para la deconstrucción, la ciencia es, además, un texto perteneciente a nuestra tradicción occidental susceptible de ser analizado en los mismos términos de lo que ella analiza. Además, y junto a lo que se acaba de exponer, la deconstrucción vuelve la teoría literaria (y su *aliada*, la retórica) hacia la filosofía para señalarle su textualidad, su carácter de *escritura*[59], correlato lógico de la idea de la no exterioridad y no invisibilidad del metalenguaje. Volveremos sobre este aspecto.

Por último: que la deconstrucción derridiana se aplique al marco, al paratexto o al metatexto, no significa en absoluto que piense y practique un discurso más allá del marco, del paratexto o del metatexto. Si así lo hiciera estaría permaneciendo simplemente en el interior de una delimitación. En este caso, «mas allá del marco» significa, tal y como quiere Jürgen Habermas, la confusión babélica de todos los límites y discursos. El título-«parergon» del trabajo de Habermas demuestra claramente su tesis a este respecto: «Excurso sobre la disolusión de la diferencia de géneros entre Filosofía y Literatura»[60]. Una lectura medianamente atenta de los textos derridianos deshace esa confusión habermasiana (y más general de lo que parece), pues no se trata de acabar con los géneros discursivos[61] ni con unas determinaciones retórico-históricas entregadas por toda una tradición. Se trata, como se ha insistido ya tantas veces, de leer[62] y de hacer funcionar de un modo concreto esos discursos (modo que no excluye la filosofía y la literatura en sentido estricto, aunque, ¿qué es la literatura y la filosofía *en sentido estricto*? El propio Habermas condena la confusión deconstructiva en nombre de las sustancias específicas de los géneros,

---

[58] En el libro de entrevistas a J. Derrida *Posiciones*, Valencia, Pretextos, 1977, pág. 45.

[59] *Vid.* «Quel, quel», en *Marges de la philosophie*, *op. cit.*

[60] Publicado en *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 225-254.

[61] *Vid.* «La loi du genre», *Glyph*, núm. 7, 1980.

[62] Resulta muy interesante el trabajo de PATRICIO PEÑALVER, *J. Derrida: la clausura del saber*, introducción a su traducción de *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pretextos, 1985.

lo que no está necesitado de mayores comentarios)[63]. Lo escribe el propio Derrida: «La deconstrucción no debe ni volver a enmarcar ni soñar la ausencia pura y simple de marco. Esos dos gestos aparentemente contradictorios son iguales, y sistemáticamente indisociables de lo que aquí se deconstruye»[64]. De ahí que cuando J. V. Harari afirma que la actitud post-estructural es «literalmente impensable sin el estructuralismo»[65], esté diciendo algo más de lo que *pretende decir* porque, al menos en lo que afecta a la deconstrucción, en ningún momento se tiene la pretensión de situarse en una posición radicalmente exterior respecto al edificio deconstruido: se piensa contra el estructuralismo, pero con el estructuralismo a través de un *double bind*, del mismo modo que, como anota Derrida en *respuesta* a Foucault, «contra ella [contra la razón, pero también contra todo aquello que se pretenda deconstruir, el estructuralismo, por ejemplo] sólo se puede apelar a ella (...), sólo se puede protestar contra ella en ella, que sólo nos deja, en su propio terreno, el recurso a la estratagema y a la estrategia»[66]. Y por eso mismo debemos tomar con mucha precaución la tesis de Rodolphe Gasché (1979), según la cual la crítica literaria deconstructiva no supone una «ruptura epistemológica» con respecto a la crítica literaria anterior, en concreto respecto al New Criticism[67].

Si bien la diferencia (e indiferencia) entre el metatexto y el texto no se limita a los rasgos interioridad/exterioridad, la perspectiva arrojada por el «parergon» (con las consecuencias señaladas en los puntos anteriores) sitúa bastante adecuadamente el problema para poder proseguir en la

---

[63] He aquí la frase: «La falsa asimilación de una empresa a la otra [se entiende de la crítica literaria a la filosofía] hurta a ambas su sustancia», *op. cit.*, pág. 252.

[64] «Parergon», *op. cit.*, pág. 85.

[65] En «Critical Factions/Critical Fictions», introducción a *Textual Strategies...*, *op. cit.*, pág. 30.

[66] En *L'écriture et la différence* (1967), versión española de PATRICIO PEÑALVER, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pág. 54.

[67] *Vid.* «La deconstrucción como crítica», en este volumen, y también *The tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection*, *op. cit.*

siguiente dirección: la indecibilidad del «parergon» trastoca y vuelve extremadamente compleja la relación entre el lenguaje de la teoría y el lenguaje de la literatura. Ya nada se da en ella por supuesto, ya se recalca la urgencia de una revisión de todo lo que ella implica. No vamos a entrar en la discusión acerca del carácter derivado de las deconstrucciones norteamericanas en relación a los textos de Derrida [68]. Nos interesan más los puntos de convergencia y de divergencia entre una deconstrucción tildada en ocasiones de «filosófica» (calificación con la que no estamos de acuerdo) y otra deconstrucción denominada frecuentemente «literaria» (apelación con la que tampoco estamos de acuerdo) [69]. Tocante a este asunto hay que reconocer que la complicación del engarce «lenguaje de la teoría-lenguaje de la literatura» es uno de los puntos de intersección entre Paul de Man y Derrida, entre J. Hillis Miller y G. Hartman, entre J. H. Miller y P. de Man. Elíjase el ejemplo de este último: no se descubre nada al conceder que sus dos obras principales, *Blindness and Insight* (1971) y *Allegories of Reading* (1979), están plenamente dedicadas al problema del enfrentamiento entre el lenguaje de la crítica y el de la literatura, es decir, al problema de la lectura.

En «Caution! Reader at Work!», Wlad Godzich refiere que «había una vez en que todos pensábamos que sabíamos cómo leer, y entonces llegó De Man» [70]. Estas palabras inciden en que para De Man es necesario, como paso previo, discutir la relación entre el lenguaje primero (el objeto, la literatura) y el lenguaje segundo (el metalenguaje), fundamentalmente porque esa relación así dispuesta para teorizar sobre la literatura debe, antes que nada, leer el texto literario, y la posibilidad de la lectura no está nunca garantizada [71]. Si, como estamos presuponiendo en nuestro estudio y como reconoce el propio Godzich, la teoría literaria moder-

---

[68] El propio Derrida da su opinión sobre este problema en *Memorias para Paul de Man, op. cit.*

[69] La razón de este desacuerdo se irá viendo a lo largo de esta introducción.

[70] Introduc. a *Blindness and Insight*. Univ. of Minnesota Press, 1983, 16.

[71] En «Retórica de la ceguera», en este volumen. Esa no garantía alcanza incluso al concepto de «lector implícito» tal y como lo entiende WOLFANG ISER en *The Implied Reader*, John Hopkins U. P., 1974.

na (desde el Formalismo, el New Criticism y el Estructuralismo, pasando por muchas formas de semiótica) no escapa a esa oposición entre el lenguaje primero y el lenguaje segundo, podemos considerar que el planteamiento de de Man pone en entredicho (deconstructivamente) esos movimientos metalingüísticos. A partir de las características que de Man atribuye al lenguaje literario (y que tendremos ocasión de ver unas páginas más adelante), características que alcanzan tanto al lenguaje primero como al lenguaje segundo, se entiende el proceso de lectura como un acto de malinterpretación. Lo que interesa poner de relieve ahora es que su propuesta base afecta de forma total a esa oposición «interioridad/exterioridad» que configura uno de los ejes de la teoría literaria moderna, lo cual determina su práctica deconstructiva consistente en analizar el proceso de lectura de posiciones «teóricas»: el New Criticism, Binswanger, J. Derrida, Lukács, Poulet, Heidegger, Blanchot, el estructuralismo, etc. [72], así como el proceso de lectura de textualidades habitualmente «leídas»: Rilke, Proust, Rousseau, Hölderlin, Nietzsche, etc. Es decir, la epistemología de la lectura en general.

En de Man el «parergon» se traduce por una articulación en la que el lenguaje pretendidamente exterior (el metalenguaje) comparte una serie de rasgos pertenecientes al lenguaje supuestamente interior (el lenguaje de la literatura), de donde se desprende que tanto uno como otro pertenecen al mismo campo de la textualidad, y que la escritura crítica no es la descripción, repetición, identificación o representación del texto literario (idea esta última también desarrollada por Derrida tanto en *De la Gramatología* como en *La Doble Sesión*) [73]. Si volvemos ahora los ojos hacia Geoffrey Hartman observaremos que tres de sus principales obras, *Beyond Formalism* (1970), *The Fate of Reading* (1975) y *Criticism in the Wilderness* (1980), están dedicadas, entre otras cosas, al problema del marco. En la medida en

---

[72] De ahí que Vincent B. Leich, por ejemplo, denomine, desde nuestro punto de vista no muy acertadamente, «metacrítica» a la práctica demaniana, y también a la de Hartman, Miller y R. Barthes.

[73] En *La Diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1972.

que distingue entre dos tendencias extremas en la crítica moderna, por una parte la que él denomina la del «scholar-critic» y, por otra, la del «philosopher-critic», una dedicada a definir la literatura en términos formales —es decir, en términos de la exterioridad metalingüística— y a limitar su lenguaje a los hilos de la especialización —es decir, al ideal de la transparencia denotativa prototípica del lenguaje científico—, la otra a subordinar la literatura al pensamiento o al conocimiento —es decir, a entender el texto literario, el texto interior, como mediación o síntoma de un pretendido exterior—[74], decíamos que en la medida en que hace esa distinción y propone una mezcla no sintética de ambas destinada a cortar la referencialidad del lenguaje literario y el de la crítica y a forjar un tipo de discurso crítico estético[75], es fácil apreciar que el objetivo de Hartman es, claramente, poner entre paréntesis el resultado de la delimitación operada por uno de los ejes de la teoría literaria. Que el resultado de la deconstrucción del «parergon» ofrezca unos resultados distintos, y a veces contrarios, entre Derrida, Miller, de Man y Hartman, no es más que una consecuencia de lo que en última instancia nos propone la deconstrucción.

2. La deconstrucción y el marco: técnica, organismo y sentido

Se ha dicho que la deconstrucción es una crítica del sentido, un discurso él mismo sin sentido reservado para señalar el sinsentido de todo texto y para convertir la actividad crítica en un ejercicio de mera manipulación arbitraria de las significaciones. Tal vez por esa razón se ha acusado a Derrida de «terrorista intelectual» (como hace Booth)[76] o se le ha tildado de «partisano» o «anarquista». Habermas, por

---

[74] En *Criticism in the Wildernees*, Yale University Press, págs. 214-225.

[75] *Vid.* Michael Sprinker, «Aesthetic Criticism: Geoffrey Hartmann». en *The Yale Critics*, *op. cit.*, págs. 43-65. También P. Carravetta, «Malinconia bianca. L'intermedium di Yale», en P. Carreveta y P. Spedicato (editores), *Postmoderno e letteratura*, Milán, Bompiani, 1984.

[76] Así lo hace W. Booth en *Critical Understanding. The powers and limits of pluralism*, Chicago U. P., 1979.

ejemplo, nos dice (sin ahorrar los indicios de sus preferencias ideológicas) que «mientras (...) Heidegger engalana el fatalismo de su historia del Ser, al estilo de Schultze-Naumburg, con las imágenes sentimentales y hogareño-pueblerinas de un contramundo preindustrial y campesino, Derrida se mueve más bien en el mundo subversivo de la lucha de los partisanos», y más adelante que «Derrida se halla más cerca del deseo anarquista de hacer saltar el continuo de la historia, que del mandato autoritario de plegarse al destino»[77]. Sin querer entrar en polémicas gratuitas, pretendemos hacer un repaso por algunos textos importantes de Derrida, De Man, Miller y Hartman para determinar lo más rigurosamente posible esa complicada relación de la deconstrucción con el sentido, así como sus diversas implicaciones, todo ello siguiendo el hilo de nuestra hipótesis acerca del carácter conflictivo, paradójico y liminar de la unión deconstrucción-teoría literaria.

Husserl, en la primera de sus investigaciones lógicas, distingue «a propósito» del signo entre la «expresión» (*Bedeutung* o querer-decir) y el «índice» (signo privado de *Bedeutung*) con la finalidad expresa de delimitar el querer-decir de la expresión en su pureza plena y presente. Ello supone eliminar todo aspecto de mediación —material, significante—, que implique la no-presencia plena del querer-decir. Por supuesto, el primer elemento degradado de la oposición «expresión»/«índice» es el segundo, por su carácter absolutamente mediador y de ausencia marcada. Y es preciso tomar nota de que incluso la «expresión», cuando es manifestada y actualizada por un sujeto, tiene que pasar por la mediación de la cara física. Así pues, la única modalidad en donde se presenta plenamente la presencia pura del querer-decir es, según Husserl, el monólogo, lugar en el que se soslaya la existencia mundana empírica y en el que es posible, por fin, una autorreflexividad pura de ese querer-decir. Como reconoce de Man, Husserl estableció que «el conocimiento filosófico sólo puede existir en la medida en

[77] En *El discurso filosófico de la modernidad, opág. cit.*, págs. 198 y 220. *Vid.*, además, la nota 43 del capítulo 7 en que para apoyar su idea del «anarquismo» de Derrida cita unas frases extraídas de «La Différance».

que vuelva sobre sí mismo»[78]. Derrida responde al planteamiento general husserliano que «el mismo Husserl nos da los medios para pensar contra él mismo. En efecto, cuando me sirvo efectivamente, como se dice, de palabras, lo haga o no con fines comunicativos (situémonos aquí antes de esta distinción y en la instancia del signo en general), debo, desde el comienzo, operar (en) una estructura de repetición cuyo elemento no puede ser más que representativo. Un signo no es jamás un acontecimiento, si acontecimiento quiere decir unicidad empírica irremplazable e irreversible. Un signo que no tuviera lugar más que "una vez" no sería un signo. Un significante (en general) debe ser reconocible en su forma, a pesar y a través de la diversidad de los caracteres empíricos que pueden modificarlo. Debe permanecer el mismo y poder ser repetido como tal a pesar y a través de las deformaciones que lo que se llama acontecimiento empírico le hace sufrir (...). Esta identidad es necesariamente ideal. Implica, pues, necesariamente una representación: como *Vorstellung*, lugar de la idealidad en general, como *Vergegenwärtigung*, posibilidad de la repetición reproductiva en general, como *Repräsentation*, en tanto que todo acontecimiento significante es sustituto (del significado tanto como de la forma ideal del significante)»[79].

Y es en virtud de esa estructura de repetición como todo un sistema de oposiciones y diferencias es deconstruido: significante/significado, representante/representado, presencia simple/su reproducción, etc. Además, dicha estructura introduce de forma obligatoria la cuestión de la muerte, del pro-grama o del gramó-fono: si el signo es gracias a la repetición («la escritura —nombre corriente de signos que funcionan a pesar de la ausencia total del sujeto, por (más allá de) su muerte»)[80] entonces su posibilidad es la de la relación con la muerte de su alrededor empírico: el yo o el tú empíricos, el aquí o el allá empíricos. «Yo soy» quiere decir (...), originariamente, yo soy mortal. Yo soy inmortal es una proposición imposible. Se puede ir, pues, más lejos: en

---

[78] En *Blindness and Insight, op. cit.*, pág. 16.

[79] *La voz y el fenómeno*, Valencia, Pretextos, 1985, págs. 99-100.

[80] *Ibid.*, pág. 155.

tanto lenguaje, «Yo soy el que soy» es la confesión de un mortal»[81]. No es extraña la alusión a «El extraño caso del doctor Valdemar» de Poe[82] o a las palabras de Bloom después del entierro de Dignam en el capítulo 5 del *Ulises*: «Además, ¿cómo podría uno recordar a todo el mundo? Ojos, andares, voz. Bueno, la voz, sí; un gramófono. Tener un gramófono en cada tumba o guardarlo en casa. Después de la comida, el domingo. Pon al pobrecillo bisabuelo. ¡Craahaarc! ¡Holaholahola mealegromuchísimo craarc mealegromuchísimodeverosotravez holahola gromuchisi copzsz»[83]. Más aún: la estructura repetitiva de todo signo compromete la distinción entre un uso ficticio y un uso efectivo de éste, lo que tiene consecuencias importantes en la lingüística y en la teoría de la literatura. Dejando de lado, por el momento, estas consecuencias, subrayemos que la posibilidad de la repetición (así como la de cualquier oposición) viene dada por el movimiento pasivo-activo de la *différance*.

Como se sabe, en *De la Gramatología* Derrida afronta la deconstrucción del binomio «Habla»/«Escritura» a través de un tenso y estratégico diálogo con Saussure, Lèvi-Strauss y Rousseau. El resultado es la modificación del concepto de «escritura» que hasta ese momento había sido un concepto que designaba un elemento suplementario, limitado y derivado con respecto al habla. Dicha modificación se realiza de un modo similar a como se trastrocaba la pareja «expresión»/«indicio», es decir, oponiendo su autor —una textualidad— a sí mismo («es necesario oponer decididamente Saussure a sí mismo»)[84]. Repitiendo el fragmento del *Cours* en el que Saussure advierte que en el sistema sólo hay diferencias, Derrida reinscribe este último como fuente (no) originaria, productora de y anterior «a todo lo que se denomina signo (significado/significante, contenido/expresión)»[85]. Que sólo hay diferencias significa, en Derrida, «la imposibilidad,

[81] *Ibid.*, págs. 104-105.

[82] En el mismo *La voz y el fenómeno*, *loc. cit.*

[83] En *Ulises gramófono*, en este volumen. La traducción de J. M. Valverde en Barcelona, Lumen, 1989, pág. 160.

[84] *De la gramatología*, *op. cit.*, pág. 68.

[85] *Ibid.*, pág. 82.

para un signo, para la unidad de un significado y un significante, de producirse en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta»[86]. De ahí que frente a y antes de una semiología (fundada sobre el valor de presencia del signo) sitúe una gramatología (cuyo sujeto sería esa diferencia entendida como huella no-originaria, es decir, como archihuella). El nuevo concepto de escritura (que evidentemente no es un concepto y que ya no tiene nada que ver con el concepto corriente de escritura) es lo que excede, comprende y precede al lenguaje, su condición de posibilidad, y ya no designa el vehículo de un conjunto de unidades preexistentes en el habla, sino el modo de producción que constituye todas esas unidades: la escritura como espaciamiento, articulación y diferenciación. La (archi)escritura, en sentido derridiano, conecta con (es otra forma de referirse a) la (archi)huella, la diferencia, la *différance*. ¿Pero por qué *différance*?

1. Entre «différance» y «différence» no hay una diferencia fónica, pues en francés una expresión suena exactamente como la otra. De ese modo, la primera escapa a la voz, a la phoné, a aquello que de entrada pretende criticar. No se oye. Suena igual. Hay algo silencioso que, sin embargo, acaece: el grafema «a» de «différance» que se ve, que se contempla, pero no se oye. El lector advierte, ve una «diferencia», pero se trata de un «advertir», de un «ver» que no es meramente visual porque no lo ve todo completamente. «Ve» la «a», pero no ve la diferencia que media entre «différance» y «différence» ya que la diferencia es lo que transcurre, como un abrir y cerrar de ojos, entre la una y la otra sin detenerse jamás en una de las dos. No sólo eso: la diferencia (ahora ya «différance») es lo que posibilita la existencia de ambas y hasta el propio hecho de la lectura. La diferencia es activa y pasiva.

2. «Différance» realiza, además, un trabajo de asunción semántica, pues captura el significado de «diferenciarse» en

[86] *Ibid.*, pág. 90.

sentido activo, ser distinto, disimilar en cuanto a la naturaleza, la cualidad o la forma. En efecto, la «différance» implica un efecto de diferenciación sin el que, por razones obvias, no podría haber «diferencias».

3. Conecta con el «differo» latino, que significa fundamentalmente «esparcir», «diseminar», y que alude claramente a la diseminación semántica de todo signo, dado su carácter iterativo.

4. Conecta, asimismo, con el significado del verbo «diferir», es decir, «aplazar», «posponer»: la diferencia arrastra necesariamente un efecto de «para luego» que pertenece a la estructura de todo signo en general. «La idealidad de la forma (Form) de la presencia misma implica, en efecto, que pueda repetirse hasta el infinito, que su re-torno, como retorno de lo mismo, sea necesario hasta el infinito e inscrito en la presencia como tal»[87].

¿Qué relación guardan la *différance* —con los cuatro valores que se le atribuyen—, la *archihuella*, la *archiescritura*, con lo que podríamos denominar el *uso* del signo en la esfera comunicativa?, ¿qué relación guardan con los conceptos (empíricos, pero no sólo empíricos) de emisor, receptor o contexto? Recuérdese que en un momento de *La voz y el fenómeno* se afirmaba que la estructura de repetición que posibilita la existencia del signo en general compromete la distinción entre un uso ficticio y un uso efectivo de éste. Si se comparan las características del concepto vulgar de escritura (representación, expresión y comunicación a distancia, signo de signo, ausencia del destinatario, ausencia del remitente, ausencia del contexto *original*) con las del que sería su opuesto, el habla efectiva (marcada fundamentalmente por la presencia); si se atiende a las consecuencias de aquellas características («1) la ruptura con el horizonte de la comunicación como comunicación de las conciencias o de la presencia o como transporte lingüístico o semántico del querer-decir; 2) la sustracción (...) al horizonte semántico o

[87] *La voz y el fenómeno*, *op. cit.*, pág. 121.

al horizonte hermenéutico que, en tanto al menos que horizonte de sentido, se deja estallar por la escritura; 3) la necesidad de separar, de alguna manera, del concepto de polisemia lo que he llamado en otra parte diseminación y que es también el concepto de la escritura; 4) la descalificación o el límite del concepto de contexto, "real" o "lingüístico", del que la escritura hace imposibles la determinación teórica o la saturación empírica o insuficientes con todo rigor»)[88], si se atiende a estas consecuencias en relación también con el habla efectiva y presente, llegamos a la conclusión de que tales características y tales consecuencias son extrapolables y aplicables a todo signo en general. ¿Acaso un signo o marca no necesita, como su condición de posibilidad, ser reconocido a pesar de cualquier tipo de transformación que sufra en el proceso comunicativo actual? ¿Y no está necesitado ese reconocimiento de una iteración que preserve su idealidad? Ciertamente y, además, esa iterabilidad supone la separación de la forma significante del referente, así como de toda intención de significación actual, de todo emisor, receptor o contexto. «...Escritura, es decir (...), posibilidad de funcionamiento separado, en un cierto punto, de su querer-decir "original" y de su pertenencia a un contexto saturable y obligatorio»[89]. Y, a continuación, unas palabras a menudo soslayadas cuando se habla de la relación entre la deconstrucción y el contexto: «Esto no supone que la marca valga fuera de contexto, sino al contrario, que no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto»[90].

Así las cosas, problematizada la oposición entre uso efectivo y uso ficticio del signo, se transita lógicamente a una deconstrucción de la oposición «acto de habla serio/acto de habla ficticio». Como han demostrado los análisis de Austin y de Searle, una noción fundamental para la pragmática lingüística es la de contexto, o mejor, la posibilidad de objetivar y enmarcar el contexto que permite establecer las condiciones necesarias para que pueda suceder un acto de habla

[88] En «Signature événement contexte», *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, págs. 357-358.

[89] *Ibid.*, pág. 361.

[90] *Ibid.*, pág. 362.

«serio»[91]. Necesidad que se extiende a la presencia consciente de la intención del sujeto hablante y de una determinada recepción. La oposición acto de habla serio/acto de habla ficticio remite a la diferencia entre *uso* y *mención* de un signo o una marca. El término privilegiado por Austin es, naturalmente, el acto de habla serio, que está constantemente amenazado por el acto de habla ficticio (aquel que tiene lugar durante una representación teatral o en el interior de un poema, como nos dice el propio Austin). La estructura de repetición perteneciente a todo signo subvierte esa oposición y la reinscribe: sólo una «citacionalidad general»[92] hace posible la existencia de un acto de habla serio y de un acto de habla ficticio, de modo que el primero no es más que un derivado del segundo entendido como un doble citacional que viene «a escindir, disociar de sí misma la singularidad pura del acontecimiento»[93].

El discurso derridiano es una arquitectura cuyas bases están dispuestas de forma lógica y ordenada para producir, sin embargo, movimientos sísmicos que, sin derrumbar dicha arquitectura, la vuelven inasible. Los, por otra parte, bien conocidos pasos que acabamos de señalar constituyen los puntos de arranque (así como los resultados) de lo que podríamos denominar la «teoría del injerto» de Derrida y que resumimos de la siguiente forma:

a) La *différance*, la repetición, la citabilidad general del signo (que ya no es más el signo de determinada semiótica), hacen que la escritura no envíe hacia ningún exterior de ella misma, a ningún afuera al que ella representa. La escritura no es, pues, representación de una supuesta realidad (o verdad) exterior que la dominaría en calidad de significado trascendental o de síntoma privilegiado sobre el indicio. La crítica de Derrida a la lectura lacaniana de la narración de Poe «La carta robada» va precisamente en esa

---

[91] *Vid.* J. L. AUSTIN, *How to Do Things with Words*, Oxford, The Clarendon Press, 1962 (trad. española en Buenos Aires, Paidós, 1971); de J. R. SEARLE, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.

[92] *Ibid.* 367.

[93] *Ibid.*

dirección[94]. Al contrario, la escritura «que no remite más que a sí misma nos traslada a la vez, indefinida y sistemáticamente, a otra escritura. *A la vez*: es de lo que hay que darse cuenta. Una escritura que no remite más que a sí misma y una escritura que remite indefinidamente a otra escritura, eso puede parecer no-contradictorio (...). Es preciso que remitiendo cada vez a otro texto, a otro sistema determinado, cada organismo no remita más que a sí misma como estructura determinada: *a la vez* abierta y cerrada»[95]. La escritura no manda más que a la escritura, es decir, a sí misma y a lo otro; la escritura no engendra más que escritura sin posibilidad de fin. Y aquí podemos recuperar otro aspecto del «parergon»: recuérdese que éste no está ni dentro ni fuera, es el interior y el exterior. Pues bien, ahora nos encontramos ante otra razón para cuestionar la simple oposición entre el lenguaje objeto y el metalenguaje: la escritura, como pro-gramación, como gramó-fono, incluye dentro de la interioridad de su campo tanto al lenguaje (que se repite) como al metalenguaje (que, de igual modo, se repite), de forma que éste no podrá nunca saturar a aquél, dado que la huella remite siempre a otra huella sin que ese proceso tenga nunca fin. La escritura así entendida nos hace pensar el texto como una red sin principio ni final (crisis del libro y de los blancos marginales y gestaltianos), una red de impurezas, de injertos dentro de injertos sin origen ni final (sin arqueología ni escatología), una red constituida por un conjunto de capas de unas historias desconocidas que se nos ofrecen como tales desconocidas sin posibilidad de salvar la distancia temporal que las separan de nosotros. Una red de injertos que afectan tanto al lenguaje como al metalenguaje, una red de injertos que, como veremos, no debe ser identificada con la intertextualidad tal y como ha sido teorizada desde Bajtin a Jenny pasando por Julia Kristeva. Sobre todo, debe tenerse en cuenta que el injerto —del que no escapan ni la literatura, ni la teoría literaria, ni la filosofía, ni el lenguaje de la historiografía, etc.— no puede

---

[94] «Le facteur de la vérité», en *La Carte postale*, París, Flammarion, 1980.

[95] De «La doble secuencia», en *La Diseminación*, págs. 305-306.

ser descompuesto en unidades mínimas al modo de un análisis distribucional o de un análisis estructuralista, pues lo que denominaríamos unidad mínima del injerto sería ya otro injerto.

b) La citabilidad general del signo, que desliga a éste de todo centro de anclaje absoluto, recuerda que los valores de propiedad, en cualquier ámbito en el que se presenten, son deconstruibles. Y ¿no se basa la metáfora —y la tropología en general— en ese valor de *propiedad* o de *usualidad*?[96] Tanto en «El suplemento de cópula» como en «La mitología blanca», Derrida se ha referido a la articulación e implicación indisociable entre el dominio filosófico y el dominio lingüístico: en este caso, en el de la estructura de la metáfora, se observa claramente su vinculación al campo de la ontología aristotélica, primero por pertenecer a una teoría del nombre como φωνὴ σημαντική y al principio de analogía; segundo porque al asentarse sobre el principio de la analogía se une a toda la cadena de la *mimesis* y de la *homoiosis*, así como al problema de la verdad ontológica. Todo ello refuerza un valor de propiedad de la metáfora que huye del movimiento potencialmente infinito de la epífora del nombre y que se une, en cambio, al modelo lógico aristotélico. Evidentemente, esta concepción heliocéntrica de la metáfora choca con la concepción de una escritura en la que se privilegia fundamentalmente los valores de pérdida de relación con los elementos ajenos a la propia escritura. Por ese motivo, Derrida enfrenta por una parte ese heliocentrismo que sujeta la escritura y le atribuye determinadas dependencias, y, por otro, aquellos movimientos «desenmascarantes» que pretenden desvelar, reducir, acabar con la metáfora arrojando luz en donde antes había un velo ocul-

[96] Para un análisis de la discusión entre J. Derrida y Paul Ricœur a propósito de la metáfora, *vid.* «La mitología blanca», *Márges de la filosofía*, *op. cit.*; *La metáfora viva*, *op. cit.* de PAUL RICOEUR, y también de DERRIDA, «La retirada de la metáfora», en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989. Hemos propuesto un análisis de este debate en MANUEL ASENSI, «La metáfora en Paul Ricœur: un debate entre hermenéutica y deconstrucción», de próxima aparición en el volumen de la revista mexicana *Semiosis* dedicado a la figura de Paul Ricœur.

tador, arrojar la luz de lo literal sobre lo figurado. Los límites de ese proyecto serían los siguientes: «La metáfora sigue siendo por todos sus rasgos esenciales, un filosofema clásico, un concepto metafísico (...). Es resultado de una red de filosofemas que corresponden en sí mismos a tropos o a figuras y que son contemporáneos o sistemáticamente solidarios de ellos. Este estrato (...) no se deja dominar (...). Si se quisiera concebir y clasificar todas las posibilidades metafóricas de la filosofía, una metáfora, al menos, seguiría siendo excluida, fuera del sistema: aquella, al menos, sin la cual no sería construido el concepto de metáfor»[97].

2.1. *La deconstrucción y las críticas*

Hemos querido hacer un repaso por algunos de los puntos claves del pensamiento derridiano (sin duda, el más elaborado entre los «deconstruccionistas») para finalmente preguntar: ¿es aplicable ese discurso a la teoría literaria? La respuesta no puede ser simple. Por un lado, la aplicación es posible —como vamos a tener ocasión de comprobar—, pero por otro debemos volver a nuestra tesis de que la aplicación se hace a costa de una tensión, una paradoja y un límite. Tal vez por esa razón no estemos de acuerdo con J. Culler cuando afirma que «las implicaciones de la deconstrucción en el estudio de la literatura quedan lejos de estar claras»[98], frase con la que quiere indicar una incertidumbre. Nosotros, por el contrario, pensamos que la frase de Culler es una «certidumbre» en la medida en que si esas implicaciones estuviesen claras tendríamos entonces que hablar de una teoría literaria deconstructiva sobre la base de los cuatro vértices generales a los que nos hemos referido, y no sucede así. Culler, además, alude al ejemplo demaniano según el cual toda lectura es incorrecta y afirma que «no parece tener consecuencias lógicas que obligarían a los críticos a proceder de manera diferente»[99], como tampoco ve que pueda

---

[97] En *Márges de la filosofía, op. cit.*, pág. 259.
[98] *Sobre la deconstrucción, op. cit.*, pág. 159.
[99] *Ibid.*

obligar a cambios en la crítica literaria «la deconstrucción de una oposición jerárquica»[100]. Culler utiliza ejemplos que, presentados de ese modo, no parecen ciertamente tener mucha aplicación. Al igual que hicimos en el anterior apartado, trataremos de demostrar que no es así.

Comencemos constatando que existe una variante deconstructiva de crítica literaria, y que tal variante ha sido criticada —en diferentes sentidos, claro está— por autores como W. Godzich (1983), Paul A. Bové (1983), Silvano Petrosino (1983) y Rodolphe Gasché (1979 y 1986), entre otros. Nos interesa especialmente la tesis de este último, que encontramos resumida en las siguientes palabras: «La noción derridiana de escritura y de huella presupone una reducción fenomenológica de todos los campos ordinarios de la sensibilidad (pero también de lo ininteligible). Al ser anterior (todavía no como esencia) a las distinciones entre los diferentes campos de la sensibilidad y, en consecuencia, a cualquier experiencia de presencia, no podemos afirmar que la huella o escritura estén presentes en todos los discursos. Los campos de la sensibilidad de la presencia son «sólo» los campos donde la escritura como archi-escritura aparece como tal, se hace presente ocultándose a sí misma. De este modo, la manifestación en cuestión, puesto que confunde e ignora distinciones tan importantes (...), supone un retroceso hacia una comprensión fenomenológica de la escritura como algo legible, visible y significativo en un medio empírico abierto a la experiencia»[101].

Se comprende que Gasché no quiera admitir la identificación entre la escritura como archiescritura, huella o *différance*, y la escritura en su sentido vulgar y empírico. Ciertamente, no podemos identificar la archiescritura ni con la poesía o la literatura ni con cualquier otra *manifestación* discursiva concreta. Como no se puede ignorar tampoco una cierta pertenencia de la deconstrucción al debate específicamente filosófico. Pero ello obvia dos aspectos fundamentales: en primer lugar, y no es esta la ocasión más adecuada para desarrollar esta idea, que la deconstrucción no puede

---

[100] *Ibid.*

[101] «La deconstrucción como crítica», en este volumen.

comprenderse sin tener en cuenta una mezcla, la debida a la inyección de determinadas prácticas teórico-literarias (que se remontan al romanticismo alemán de Jena y pasan por Flaubert, Valéry, Mallarmé y Blanchot) en la filosofía —cuyo efecto es, eso sí, un (no)concepto que no habita en lo empírico de una manifestación discursiva—, y la debida a la inyección del debate filosófico (más concretamente, y como se sabe, el debate con Aristóteles, Platón, Husserl, Heidegger, Lévinas, Nietzsche, etc.) en las ciencias del espíritu o del texto. En segundo lugar, y directamente relacionado con el primero, que si el efecto de la primera inyección es un (no)concepto que no permanece en lo empírico, el efecto de la segunda (en interacción con la anterior) es una determinada teoría del texto que podríamos denominar «del injerto» o «parergónica» o «himenal». Si no tenemos en cuenta esa cadena de efectos nos vemos obligados a ver y a pensar el texto concreto como algo cristalizado, presente y delimitado. ¿No contradice este hecho las lecturas que Derrida hace de Rousseau —corpus irreductible a su propio querer-decir—, de Mallarmé —textualidad no reducible a la presencia temática o formal—, de Joyce —que manifiesta la gramofonía de la escritura—, etc.? ¿No contradice este hecho las lecturas que Miller efectúa sobre Shelley —textualidad que circula sin poder parar por los textos de nuestra tradición occidental— o las que de Man realiza sobre las lecturas de Derrida o las de Heidegger sobre Rousseau o Hölderlin —textos alegóricos entre los que se sitúa una tropología que vuelve errónea la interpretación—? Desde nuestro punto de vista, nos encontramos ante un hecho evidente e imposible de ignorar, más aún cuando esa teoría del injerto afecta a todo el campo de la textualidad, sin olvidar, por supuesto, la filosofía. Con ello, no estamos diciendo que «todo sea literatura», sino que todo texto posee unas fisuras entre su querer-ser (no podemos, desde luego, olvidar, como advierte el propio Derrida, la especificidad deseada por determinados discursos: la filosofía como discurso transparente, la literatura como ficción, el metalenguaje como exterioridad) y su otro (la filosofía como un género de escritura-ficción, la literatura como discurso epistemológico, a veces formalizador y metalingüístico, el metalenguaje como interioridad)

que lo tornan fragmentario y lo separan de toda pretendida autonomía y unidad de sentido.

¿Cuál es el conflicto entre la teoría del injerto y la teoría literaria?

I. Establezcamos el siguiente punto de partida: la teoría y crítica literarias, desde el formalismo ruso hasta la pragmática y la estética de la recepción, ha producido una conceptualidad consecuencia del «marco» que surge a partir del enfrentamiento entre la estructura predicativa «S es P» y el objeto literario. Dicha conceptualidad supone un intento explícito de dominio técnico de la obra, incluso en aquellos casos, como, por ejemplo, la estilística idealista, en que se reconoce la imposibilidad «científica» de apresar la esencia inefable de la literatura. La conexión entre el «es» (el metalenguaje) y la técnica fue señalada ya por Heidegger: al comprender el ente —en este caso, el ente literario— como un «es» presente se hace posible (se le deja disponible para) su dominio técnico[102]. Los formalistas forjan conceptos como «lengua poética», «literaturiedad», «función», «extrañamiento», «forma», «niveles de análisis» («fónico», «fonológico», «métrico», «morfológico», etc.), «leyes de funcionamiento del texto», «rasgos distintivos», «motivo», «construcción en escalera», «construcción en círculo», «procedimiento literario», «elementos de construcción», «fábula», «asunto», y un largo etcétera[103]. La lingüística del texto (también del texto literario) inscribe conceptos como «conexión», «conectivos» («lengua natural», «cinjunción», «dis-

[102] Heidegger escribe: «Últimamente, la investigación científica y filosófica de las lenguas tiende, cada vez más resuelta, a la producción de lo que se llama "metalenguaje". La filosofía científica que persigue la producción de este "superlenguaje" se entiende consecuentemente a sí misma como metalingüística. Esta expresión suena a metafísica, pero no sólo suena como ella: *es* como ella; porque la metalingüística es la metafísica de la tecnificación universal de todas las lenguas en un solo y único instrumento operativo de información interplanetaria. Metalenguaje y satélites, metalingüística y tecnología espacial son lo mismo», en «La esencia del habla», *De Camino al habla*, Barcelona, Serbal, 1987, pág. 144.

[103] Tzvetan Todorov, *Théorie littéraire des formalistes russes*, París, Seuil, 1965.

yunción», «contrastivos»), «coherencia», «tópico», «comento», «foco», «macroestructuras», y otro largo etcétera [104]. Los conceptos provienen, en ocasiones, de contextos anteriores y sufren transformaciones. En cambio, en otras, hay que forjarlos de nuevo, incluso en una dirección algebraica o lógica. Pero en cualquier caso, su función es la misma: construir un aparato teórico, metodológico y terminológico, transparente, no contradictorio y denotativo, apto para constuir modelos explicativos de la obra literaria o del sistema —que no del decurso— literario [105].

Las respuestas deconstructivas a este problema son diferentes según se trate de Derrida, de de Man, Miller o Hartman, pero en todas ellas encontramos un rasgo común: el reconocimiento de que esa actividad «técnica» de la teoría literaria que descansa en el valor de presencia y transparencia del metalenguaje es una metafísica que no puede dominar (ni agotar, ni reproducir total o parcialmente) ni el injerto del texto literario ni el del suyo propio, modelados ambos sobre un movimiento de presencia-ausencia [106]. Esa es la razón por la que, sin excluir una determinada «andadura», las deconstrucciones no han producido ningún método en sentido estricto ni ninguna conceptualidad. En todo caso (como sucede con Derrida o Miller) se «desconceptualiza», se disemina tanto el texto literario como la conceptualidad misma de los metalenguajes. De ahí que Miller nos diga que existen dos tipos de crítica: la *metafísica*, fundamentada en valores tales como la presencia, la diferencia lenguaje/metalenguaje, la oposición literal/figurado, la idea de una lectura «correcta» (monosémica o polisémica) y «adecuada», y la *deconstructiva*, cuya estrategia se centra en una afirmación y en una negación de la anterior a través de una escritura que sigue el libre y laberíntico juego del texto [107]. El proyecto deconstructivo de Miller se centra en

---

[104] *Vid.*, por ejemplo, de TEUN A. VAN DIJK, *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, Madrid, Cátedra, 1980.

[105] La propuesta hjemsleviana es, en este sentido, ejemplar.

[106] *Vid.* el análisis de este mismo problema en mi libro *Theoría de la lectura (para una crítica paradójica)*, *op. cit.*

[107] J. HILLIS MILLER, «On the Edge: The Crossways of Contemporary

tres puntos: 1) la interpretación del texto consiste en seguir el laberinto histórico (una etimología sin valores de origen) que propone el injerto textual y va «de figura en figura, de concepto en concepto, de motivo mítico en motivo mítico, a través de una repetición que de ninguna manera es una parodia»[108]; 2) el crítico debe proceder, para ello, tratando de encontrar el elemento que en el sistema estudiado es alógico y rompe con la unidad de sentido; 3) ahora bien, para Miller eso no significa que se deba deconstruir el texto literario, pues éste se auto-deconstruye a sí mismo sin necesidad de ningún suplemento. El crítico únicamente señala esa «auto-deconstrucción». Esta idea (que hasta cierto punto separa a Miller de Derrida) está perfectamente plasmada en estas palabras: «La deconstrucción no es el desmantelamiento de una estructura de un texto, sino la demostración de que éste se ha deconstruido ya a sí mismo»[109].

Que el texto no puede ser dominado por una crítica «técnica» es algo que Paul de Man nos dice a través de su particular concepción de la lectura, que tanto tiene que ver, desde nuestro punto de vista, con el concepto heideggeriano de la no-verdad como error. Si, por su parte, Heidegger afirma que «lo erróneo no es una falta aislada, sino el reino (el señorío) de la historia, donde se enlazan, intrincados, todos los modos del errar»[110], de Man nos dirá que la lectura errónea no es una posibilidad que el crítico tiene junto a su opuesta, la lectura correcta, sino el requisito necesario de toda lectura. Hay que entender que cuando de Man habla de la lectura como «error» no está utilizando el criterio científico de adecuación/inadecuación de la proposición a la cosa, sino que está refiriéndose a que no existe una lectura plena dado el carácter retórico del texto literario. Para de Man, la retórica (la alegoría) del texto —que no se limita

---

Criticism», en *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Junio, 1979, págs. 18-19.

[108] De «Stevens' Rock and Criticism as Cure», en *Georgia Review*, primavera de 1976, pág. 341. *Vid.* también como ejemplo ilustrativo de lo dicho su trabajo «El crítico como anfitrión», en este mismo volumen.

[109] *Ibid.*

[110] «De la esencia de la verdad», en *¿Qué es metafísica? y otros ensayos*, *op. cit.*, págs. 126 y siguientes.

únicamente a los textos considerados hasta ahora como «literarios» y que abarca también el metalenguaje— hace que éste produzca un efecto de desplazamiento continuo (un moverse entre la promesa de una verdad, un referente o una literalidad y la ruptura de esa promesa) que, sustrayéndose al horizonte de los referentes, torna imposible su asunción plena: el tropo se desdobla sin cesar y por esa razón la lectura, que atiende siempre a uno de los pliegues posibles de la epífora, es una dinámica entre «visión» y «ceguera». El tropo (la alegoría) se intercala siempre entre el texto y su lectura, en el texto como texto y en el texto como texto y como lectura. Ello da vía libre para que de Man analice (y se autoanalice) incluso la lectura «deconstructiva» que Derrida realiza sobre Rousseau en términos de esa misma dinámica entre «visión» y «ceguera» [111]: Derrida abre y oculta el texto de Rousseau como Heidegger abre y oculta el texto de Hölderlin [112]. Derrida y Heidegger al ocultar sus respectivos textos comentados hacen decir a Rousseau y a Hölderlin no lo que éstos dicen, sino lo que ellos quieren decir de forma igualmente alegórica. Derrida y Heidegger, al abrir sus respectivos textos comentados, hacen de su lectura errónea algo realmente productivo. Pero ello no significa que no sea posible deconstruir a Derrida y Heidegger a través de Rousseau y Hölderlin. La lectura, para de Man, es ese errar continuo que ni una crítica técnica ni una deconstructiva pueden detener. Por ello, la deconstrucción demaniana es, entre otras cosas, una deconstrucción de lecturas y su concepto de literatura un lenguaje que prefigura su propia malinterpretación.

Algo similar a esa deconstrucción (que no negación) de la crítica como técnica hallamos en Geoffrey Hartman, quien considera que el carácter *restrictivo* del lenguaje de tendencias teóricas como, por ejemplo, la semiótica, la lingüística o (como él lo denomina significativamente) el estructuralismo «técnico», conducen a un empobrecimiento de la lectura: «La única certeza que tenemos es que el

[111] «Retórica de la ceguera», en este volumen.

[112] *Vid.* «Heidegger's Exegeses of Hölderlin», en *Blindness and Insight. op. cit.*, págs. 246-266.

entendimiento literario es bipartito, y que requiere un discurso literario (textos) y un discurso literario-crítico (comentario o textos asociados), y que si se privilegia demasiado los textos de ficción sobre los de no-ficción (de la literatura "primaria" sobre la "secundaria") se reifica todavía más la literatura y se trastorna nuestra capacidad de leer» [113]. Para Hartman, lo que está amenazado por ese tipo de crítica literaria «técnica» (cuya posibilidad de práctica tampoco elimina) es la lectura, sobre todo porque la teoría y la crítica literarias sufren una especie de complejo de inferioridad respecto a la literatura. Por ese motivo, la deconstrucción hartmaniana propone una potenciación de la lectura a partir de un lenguaje crítico que desarrolle en sí mismo toda la creatividad propia de la literatura. No se trata de volver a Pater (como no se trata de volver a Azorín), pero ello no significa que el lenguaje de la crítica deba adoptar la rigidez propia de la denominada «ciencia», más bien debería «reflexionar, en un vis-à-vis, tanto sobre sí misma como sobre su objeto inmediato, la obra de arte. Debería reflexionar sobre sus deudas históricas (quizá no sea tan distinta de la hermenéutica religiosa como a lo mejor pretendía ser) y sobre la posibilidad de que, después de todo, sea una forma de arte...» [114].

II. En segundo lugar, el conflicto de la deconstrucción con la teoría y crítica literaria se extiende a todas las facetas que ésta ha adoptado partiendo siempre del marco aristotélico-platónico. Si, aunque sea de forma aproximativa y con el fin de sistematizar mejor nuestro estudio, dividimos la crítica literaria en las siguientes variantes (que, como es fácil advertir, constituyen desarrollos de los ejes aristotélicos planteados en el primer apartado): 1) *contenidista* (crítica preocupada, sobre todo, por el estudio temático —en ocasiones en relación con el psicoanálisis— de la obra. Los estudios de J. Pierre Richard, G. Bachelard, e incluso Ch. Mauron serían un buen ejemplo de ello); 2) *sintomática* (basada fundamentalmente en la hermenéutica de Schleier-

[113] De «El destino de la lectura», en este volumen.
[114] *Ibid.*

macher, su máxima manifestación sería la estilística, sobre todo en su variante idealista, para la cual los rasgos del estilo están en conexión con los rasgos afectivos del alma —como afirma Amado Alonso, «a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica»— [115] y para la que lo fundamental es el estudio del estilo significante para llegar hasta la particularidad significativa de la obra y de su autor); 3) *formalista* (al menos en su versión más radical, pretendió acabar con los tematismos, psicologismos y contenidismos en general, y centrarse en la obra literaria como símbolo —en el sentido que le dieron a este término los románticos alemanes de Jena— [116], como materia exclusivamente formal); 4) *estructuralista* (esencialmente preocupada por analizar, vía inmanencia, el modo de funcionamiento sistemático de la obra con el fin de llegar a la construcción de una gramática universal); 5) *sintomática-semiótica* (podría incluirse dentro de este apartado tanto la semiótica de orientación greimasiana como la semiótica peirciana orientada hacia una visión global de la obra literaria, es decir, hacia un estudio pragmático —pensemos en la pragmática literaria, así como en tendencias marxistas como la de Edward Said—, semántico y sintáctico —pensemos también en la lingüística textual— de la obra literaria. Tendrían cabida en este apartado formas de críticas surgidas al socaire de la semiótica como el semanálisis y la teoría de la intertextualidad); 6) *hermenéutica* (nuclearizada en torno a la idea de la interpretación como hecho fundamental del ser, privilegia o bien la idea de que todo decir, incluido el literario, es un decir sobre el mundo y sobre el ser —caso de Paul Ricœur—, o bien la idea de la recepción como paso básico e insoslayable de la crítica —caso de Jauss, por ejemplo—, o bien la idea de la interpretación como destrucción de la tradición —caso de Spanos—).

Si, como decíamos, hacemos esta división (que, como toda divisoria es susceptible de ser reordenada e incluso

---

[115] *Vid.* Amado Alonso, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1969.

[116] *Vid.* Tzvetan Todorov, *Teorías del símbolo*, Buenos Aires, Monte-Avila, 1979.

parodiada) a propósito de la teoría y crítica literarias, entenderemos la segunda razón del conflicto entre la deconstrucción y la teoría literaria. Una práctica deconstructiva no puede pretender apropiarse del «contenido» o del «tema» de la obra literaria, ante todo porque dichas nociones implican: *a)* La posibilidad de que el análisis llegue hasta unas unidades y se detenga en ellas. Y el injerto evita, precisamente, el cese de una circulación textual y, por tanto, el tema o el contenido no serían más que otra forma de nombrar la «presencia» plena del texto («no hay núcleo temático, únicamente efectos de temas que se hacen pasar por la cosa misma o por el sentido mismo», escribe Derrida)[117]; *b)* La viabilidad de una duplicación del texto literario mediante la recuperación de la monosemia o de la polisemia. El injerto impide esa duplicación discurriendo por entre una diseminación que nunca debe ser confundida con una polisemia y que vuelve indecidible el tema y/o el contenido. Miller insiste en que ello supondría la reducción del libre juego del texto y evitaría la estrategia consistente en perseguir el laberinto etimológico, conceptual y figurativo de dicho texto[118]. *c)* El carácter no conflictivo de la lectura del tema o del contenido. Para de Man ello llevaría a pensar el texto literario como una dimensión con elementos no retóricos o con una retórica limitada a la literalidad de una oposición entre lo literal y lo figurado. El tema o el contenido sólo pueden ser nombrados a través de una tropología que los escinde y que vuelve «erróneos» lo literal (que, desde ahora, se divide en lo literal y lo figurado) y lo figurado (que, desde ahora, se divide en lo figurado y en lo literal), y así indefinidamente. *d)* La práctica de una separación entre el significante y el significado que, en última instancia, lleva a trascender la escritura hacia un más allá de contenido o de tema y que, en ocasiones, pone entre paréntesis el propio hecho de la escritura. La deconstrucción entiende que tanto el aspecto significante como el significado son, en sí mismos, huellas que no remiten más que a sí mismas, a otra cosa distinta de sí (la huella, la huella *otra*) y a sí (la

[117] «La doble secuencia», pág. 375.

[118] En «Stevens' Rock and Criticism as Cure», *op. cit.*, pág. 30.

huella como repetición). Por esa razón, atiende más bien a cómo se produce en el texto una especie de exceso de sintaxis que vuelve imposible el tránsito hacia un más allá de contenido o de tema.

Todas las razones que se acaban de dar para que la deconstrucción se desmarque de cierta forma de crítica temática sirven igualmente para explicar el conflicto entre la deconstrucción y críticas sintomáticas como la estilística. Habría que añadir dos aspectos insoslayables de esta última con los que rozaría la deconstrucción. Se trata, por un lado, de la conocida base hermenéutica de la estilística fundamentada, según la tradición de Scheleiermacher, en la idea de una recuperación de la presencia individual de la figura del autor o de sus ideas o afectos. Es conocida la idea según la cual el crítico debe, mediante un acto intuitivo, colocarse en la situación del autor, es decir, hacer el camino inverso que éste hizo en el momento de la creación. El carácter repetitivo o iterativo de todo signo hace que para la deconstrucción el texto no funcione sino *rodando de mano en mano* (por utilizar la metáfora platónica) separado de su querer-decir original y sin posibilidad de recuperarlo. La deconstrucción derridiana de los planteamientos husserlianos podría, sin duda, ser traducida a este ámbito: el querer-decir, la presencia de la conciencia del emisor, están mediatizados por una dimensión material que no sólo nos los aleja, sino que, además, los convierte en efectos. A la vez, ¿cómo hablar de particularidad psíquica, de individualidad, cuando el signo se caracteriza —incluso la conciencia como signo-huella— [119] por su repetición e iterabilidad?, ¿cómo hablar de una voluntad, de un querer-decir más allá de esa repetición, espaciamiento, diferenciación o diseminación? Como se ve, las objeciones de la deconstrucción a la estilística no son distintas de las que en su día llevó a cabo el estructuralismo en el sentido de la crítica de la noción de sujeto (y éste sería uno de los aspectos que separarían a Harold Bloom del estructuralismo y la deconstrucción) [120]. Tanto la decons-

---

[119] *Vid.* «Freud y la escena de la escritura», *La escritura y la diferencia, op. cit.*

[120] Como se sabe, la teoría de Bloom se basa en la idea de que la pro-

trucción como el estructuralismo han bebido en fuentes nietzscheanas. El segundo aspecto se refiere a la concepción de la obra literaria como una totalidad orgánica. Por ser éste un aspecto nuclear de una buena parte de las tendencias críticas lo trataremos más tarde al hablar de la relación entre la deconstrucción, el estructuralismo y la semiótica.

Aunque entre en conflicto con la noción de tema o de contenido hay que apuntar que la deconstrucción no es un formalismo. Acepta la noción de tema o de contenido a condición de no concederle un *locus* específico y de no reducirlo a una presencia decidible (lo que, en realidad, es un no-tema). Podríamos llegar a decir incluso que la deconstrucción necesita presuponer un tematismo determinado y delimitado para, a continuación, hallar la fisura (que puede ser una disposición sintáctica o fónica, como en el caso de Mallarmé [121], o puede ser un término, como en el caso de Shelley [122]) por donde ese tematismo se fuga, se vuelve contradictorio e indecidible y, sobre todo, no unitario viéndose en la obligación de remitir a otra huella-tema que es un no-tema. Pensemos, por ejemplo, en las deconstrucciones de Derrida, de Miller o de de Man. Derrida parte de una disposición temática entregada por una tradición, por ejemplo Saussure o Mallarmé, y reconoce, en ese inicio, un sentido determinado de las nociones de *escritura* y *habla*, o de la noción de suplemento, o del término «blanco». A continuación hace vacilar los contenidos de esos conceptos-temas-guía a partir de la detección de grietas (márgenes, detalles) internas: en el corpus saussureano se detecta el rasgo «diferencia» que trastoca la oposición habla/escritura y que conduce hasta otro término que no se puede identificar, en

---

ducción literaria es una lucha de voluntades (la del escritor con respecto a la de los escritores anteriores, la del escritor con respecto al tiempo y la muerte, etc.). *Vid. A Map of Misreading*, Oxford University Press, 1975; y *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973.

[121] *Vid.* «La doble secuencia» y «Mallarmé», en *¿Cómo no hablar? y otros textos, op. cit.*

[122] *Vid.* «The Critic as host», segunda versión ampliada del texto publicado en este volumen, en *Deconstruction and Criticism, op. cit.*, págs. 217-253.

cuanto a su monosemia o polisemia, con los anteriores. El proceso deconstructivo puede incluso partir de una plurivalencia temática para hallar en ella una fisura que indica una pobreza temática o no-temática. Tal es el caso del «pliegue» o del «blanco» en Mallarmé. Derrida, refiriéndose al trabajo de J. Pierre Richard sobre Mallarmé, anota: «El pliegue, pues, y el blanco: que nos impedirán buscar un tema o un sentido total más allá de las instancias textuales en un imaginario, una intencionalidad o un vivido. Richard ve en el «blanco» y en el «plieque» temas de una plurivalencia particularmente fecunda o exuberante. Lo que no ve, en la abundancia de su observación, es que esos efectos de texto son ricos por una pobreza, diría casi una monotonía muy singular, muy regular también. No se ve porque se cree ver temas en el lugar en que el no-tema, lo que no puede convertirse en tema, aquello mismo que no tiene sentido, se observa sin cesar, es decir, desaparece» [123].

Lo que podríamos denominar la «transitividad ilimitada de la escritura hacia la (otra) escritura» deconstruye tanto el tematismo como el formalismo, pues si aquél presupone un más allá de la escritura que no es escritura y que, en cierto modo, la gobierna (en este sentido la crítica del tematismo es también, y a la vez, la crítica de una hermenéutica que ve el texto como el «medio» de referirse intencionalmente al mundo o al ser) [124], éste corta cualquier otro más allá escritural en la escritura y reduce el texto a la presencia de su significante. A esta forma de reducir el signo se ha referido Derrida tanto en *La Voz y el Fenómeno* como en *Qual cual* o en *Posiciones*. Unas palabras de este último texto nos muestran la postura de la deconstrucción frente al formalismo ruso o al New Criticism: «La emergencia de esta cuestión de la literalidad ha permitido evitar un cierto número de reducciones y de desconocimientos que siempre tendrán tendencia a resurgir (tematismo, sociologismo, historicismo, psicologismo bajo las formas más disfrazadas). De ahí la necesidad del trabajo formal o sintáctico. Sin embargo, una

[123] En «La doble secuencia», pág. 376.

[124] Aparte de *La metáfora viva*, *op. cit.*, puede consultarse *Hermenéutica y estructuralismo*, Buenos Aires, Megalópolis, 1988.

reacción o una reducción simétricas podrían ya dibujarse: consistiría en aislar, para ponerla al abrigo, una especificidad formal de lo literario que tendría una esencia y una verdad propias, que ya no haría falta articular a otros campos, teóricos o prácticos» [125]. Cuando Miller se refiere a que el crítico deconstructor debe ir de concepto en concepto, de figura en figura, de motivo mítico en motivo mítico a través de las capas laberínticas del texto, está, también, oponiéndose a una crítica temática y a una crítica formal. ¿Qué otra dirección puede tener el concepto demaniano de *alegoría*? Evidentemente, las deconstrucciones hacen un quiasmo con los conceptos románticos de «símbolo» y «alegoría».

Hemos visto hasta el momento el trabajo de desestabilización y perturbación que los procesos de las deconstrucciones realizan a propósito de una crítica temática, sintomática, formal y hermenéutica. Naturalmente, nuestro recorrido es, dado el carácter introductorio de este espacio, sucinto, elíptico y, por ello, escaso en cuanto al desarrollo de los diferentes aspectos. Nuestro propósito es, de todos modos y por el momento, establecer el conjunto general de ideas medulares latentes en la pareja teoría literaría-deconstrucción. Dos son los puntos que quedan por ilustrar: por una parte, la relación de la deconstrucción con las nociones de estructura e intertextualidad; por otra, la relación de la deconstrucción con la problemática del contexto.

III. Ya nadie pone en duda la fortuna, la productividad y la expansión del término «estructura», tanto en el ámbito de la lingüística como en el de la teoría literaria. Dicho término (seña de identidad de un movimiento tan complejo como el estructuralismo) significó hasta el siglo XVII «construcción» en el sentido arquitectónico del término. Fueron los formalistas rusos los que, a partir de la noción de «símbolo» tramada por los románticos alemanes de Jena, comenzaron a perfilar para la teoría literaria la noción de estructura tal y como la conocemos. Junto a la consideración inmanente (en sí) de la obra literaria, dicha noción aparece definida como forma verbal, como integración dinámica de

[125] *Posiciones*, *op. cit.*, págs. 91-92.

materiales diversos que están, entre sí, interrelacionados. Saussure y su concepción de la lengua como un sistema de entidades interdependientes, El Círculo Lingüístico de Praga y Hjemslev, con su idea de estructura como sistema de dependencias internas, llegan hasta una noción de estructura ya bien delimitada, esto es, una red de dependencias e implicaciones mutuas que unos elementos mantienen con todos los demás de esa red sistemática y autónoma. Salvando todas las diferencias debidas a la distancia histórica y a planteamientos epistemológicos distintos, hay que decir que la idea de estructura continúa la metáfora clásica del organismo que, de igual modo, planteaba una relación de equilibrio y funcionalidad de las partes de un corpus. Es, ya lo apuntábamos, uno de los vértices del marco de la teoría literaria (que será desarrollado para la modernidad, entre otros, por Hegel: recuérdese que, según el filósofo, la obra poética debe formar un todo orgánico completo, cuyas principales características serían la unidad, la independencia y la perfección en sí misma)[126]. Como se sabe, la organicidad y estructuralidad de la obra literaria, tan en boga a lo largo de los años sesenta, ha sufrido en los últimos tiempos importantes variaciones, sobre todo por el rechazo de la idea de inmanencia y de la total autonomía del texto. Ello, sin embargo, no ha sido óbice para que la idea de estructura haya continuado en escuelas más recientes como la pragmática (para la que la unidad de sentido de la obra viene dada por el contexto), la lingüística del texto (que habla, recordémoslo, de *coherencia* y *conexión*) y la estética de la recepción (que pone énfasis en la actualización de la estructura por parte del lector).

Se tenga una concepción ontológica (la estructura como objeto organizado), se tenga una concepción operatoria (la estructura como modelo construido a partir de una abstracción), la idea de estructura supone que la obra literaria es una totalidad de sentido centrada. La deconstrucción parte justamente de una toma de distancia respecto a esos tres conceptos (totalidad, sentido, centro): en primer lugar porque el concepto de totalidad es correlativo del concepto de

[126] *Estética*, Buenos Aires, Siglo-XX (8 vol.), 1983.

finitud, es decir, de la posibilidad de aprehender el texto en su globalidad. Para Derrida, como para Miller o de Man, el texto, en calidad de injerto, no puede ser aprehendido como tal globalidad, ya que la escritura circula en un movimiento incesante de remisión que convierte a la totalidad en parte de una totalidad mayor que nunca está presente. El juego de la escritura, el juego de la presencia-ausencia, el de la indecibilidad, evitan la posibilidad de enmarcar el texto (recuérdese el parergon) y, por tanto, de captar una totalidad que supondría un interior y un exterior, así como una escritura cerrada sobre sí misma. Esta es una de las razones por la que un análisis deconstructivo no enfrenta nunca la totalidad de un texto o de una obra. Derrida hablará del «sí» en el *Ulises*, de la «escritura» en Saussure, del «suplemento» en Rousseau, del «blanco» o del «pliegue» en Mallarmé, de una nota de *Sein und Zeit*, del título y de la nota a pie de página de la *Crítica del Juicio*, del nombre de Francis Ponge, pero nunca nos ofrecerá, como Jakobson, Lévi-Strauss, Greimas, Propp o el mismo Barthes, un análisis de un poema en su globalidad o de una narración desde una óptica narratológica. He ahí otra de las diferencias entre el estructuralismo y la deconstrucción. En segundo lugar, porque a los ojos de la deconstrucción el sentido es interminablemente alegórico (De Man) y, por ello, doble. El texto ofrece unas fisuras, unos márgenes, unas fallas, un parergon, unos quiasmos que borran la posible homogeneidad del sentido del texto, su superficie aparentemente unitaria. La función del deconstructor es la de provocar, descubrir o señalar ese momento en que el sentido se contradice a sí mismo y se torna indecidible. Y, por último, porque el centro de una estructura posee la función de detener el libre juego de la escritura que se mueve sin ningún eje que la reduzca: Derrida ha aplicado la deconstrucción a todos los factores que pueden funcionar como centros estructurales, el significado trascendental, el contenido, el tema, el contexto, el metalenguaje, etc. (podría decirse que tocante a este punto la deconstrucción no ve demasiadas diferencias entre la noción de autor o de querer-decir como aquello que asegura la unicidad de sentido y, por tanto, la posibilidad de una interpretación objetiva, y la noción semiótica de «sujeto

de la enunciación»: bien se trate de una instancia empírica, bien de una instancia textual, su función es la misma, actuar como centro organizador del texto). Ello demuestra bien a las claras cuál es la postura deconstructiva frente a la noción de estructura [127].

Se podría preguntar: ese intento de dinamizar la obra literaria, esa tendencia hacia una concepción polifónica del texto [128], ¿no está prevista por la teoría de la intertextualidad iniciada por Bajtin y teorizada posteriormente por Kristeva? [129]. Sería absurdo negar la conexión existente entre la teoría de la intertextualidad y la teoría del injerto tal y como es practicada por los deconstruccionistas. Ambas teorías se proponen, a partir de la noción de *dialogismo*, superar los defectos inherentes al estructuralismo, esto es, el estatismo y el no-historicismo [130], y pensar el texto (el dialógico: es decir, el carnaval, la menipea y la novela polifónica) como una escritura que lee otra escritura, que se lee a sí misma y que se construye en una génesis destructiva. Kristeva, en particular, hace funcionar conjuntamente a Bajtin, al Saussure de los anagramas, a Freud y al generativismo. Desde el punto de vista del semanálisis sólo existen, hasta ese momento, dos metodologías capaces de dar cuenta de la semiología de los paragramas: las matemáticas y metamatemáticas y la lingüística generativa (aunque no sean pertenecientes a una lógica científica). De ese modo se llega a la formulación de la teoría del texto como un doble, escritura-lectura, que está doblemente orientado: hacia un acto de reminiscencia (o evocación de otra escritura) y hacia un acto de intimación (o transformación de la anterior escritura). El texto como lectura o evocación implica dos tipos de *gramas lectorales* (el texto extranjero como reminiscencia y el texto extranjero como cita), mientras que el texto como intimación o escritura está compuesto por los denominados *gramas escriturales* (fónicos, sémicos y sintagmáticos). Tres

[127] *Vid.* «El signo, el juego y la estructura en el discurso de las ciencias humanas», en *La escritura y la diferencia*, *op. cit.*

[128] GRACIELA REYES, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984.

[129] *Vid. Semiótica*, 2 vols., Madrid, Fundamentos, 1978, y *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.

[130] *Semiótica*, 1, pág. 227.

son, en general, las características de una teoría de la intertextualidad: 1) El texto se constituye en una unidad de sentido que, a la vez, es una réplica-absorción de otros textos. El texto extranjero se integra en una nueva y mayor estructuración de sentido que deshace la equiparación entre el intertexto y la parodia. 2) La intertextualidad habita el espacio de la escritura, no el de la meta-escritura, y desarrolla un conjunto de elementos (los *gramas*) susceptibles de ser identificados, definidos y analizados (por ejemplo, la diferencia entre la cita y la no-cita, entre lo lectoral y lo escritural, entre lo extranjero y lo local, etc.). 3) Tal intertextualidad, tal paragramaticidad, puede ser formalizada desde un lenguaje distinto como, por ejemplo, el de las matemáticas o el del generativismo.

Si bien es preciso reconocer los puntos de conexión existentes entre la teoría de la intertextualidad y la del injerto, hay que darse cuenta también de la diferencia entre ambas. No sería un gran desacierto afirmar que la deconstrucción es una intertextualidad radicalizada. En efecto, una de las consecuencias del carácter iterativo de todo signo es la de funcionar como una esponja [131] que absorbe los fragmentos de las escrituras de la tradición y de la actualidad. La ley de la escritura-esponja es la ley de la impureza: «La esponja [132] esponjea el nombre propio, lo sitúa fuera de sí, lo desplaza y lo pierde, lo ensucia también para hacer de él un nombre común, lo contamina a través del contacto con el objeto más despreciable, más incalificable, hecho para retener todas las impurezas» [133]. Ese funcionamiento, visto por de Man a través de ese concepto quiásmico que es la alegoría, evita que en algún momento pueda considerarse el texto como una unidad de sentido completa, como una estructuración de sentido, pues la impureza fragmentaria de la escritura-esponja convierte el corpus textual, ya lo apuntábamos páginas atrás, en un corpus de fallas, de dobles caras, de fisuras. Así, mientras la teoría de la intertextualidad sostiene que la

[131] *Vid. Signéponge*, París, Seuil, 1988.

[132] *L'éponge* es la esponja, pero también el borde y el nombre transformado de Francis Ponge. (*N. T.*)

[133] *Ibid.*, págs. 54-55.

absorción de otras textualidades, incluso de otros sistemas semióticos, se resuelve en una nueva unidad de sentido (Kristeva observa, por ejemplo, que todos los sub-gramas y las gramas parciales «son una expansión de la función que organiza el texto»)[134], la teoría del injerto sostiene que dicha absorción crea un corpus agujereado (valga la metáfora) que evita la unicidad de sentido, un modo de funcionamiento que mezcla constantemente niveles referenciales y figurativos. No sólo eso: la teoría de la intertextualidad o de la transposición delimita el intertexto dentro del espacio del texto literario (la intertextualidad es del texto) y, de forma consecuente con su idea de la unicidad de sentido, lo vuelve identificable, determinable y decidible. Los análisis de la propia Kristeva sobre Láutreaumont y Mallarmé son un buen ejemplo de ello. El semanálisis es el instrumento adecuado de esa analítica. En cambio, para la deconstrucción el injerto no está delimitado ni en el texto ni en el metatexto. Ello quiere significar dos cosas: que el metatexto no escapa a la injertualidad (la intertextualidad pertenece a la relación texto-metatexto) y, por tanto, puede ser analizado en su propia impureza y fragmentariedad (De Man), del mismo modo que puede evidenciar sus propios injertos (Derrida); y que el injerto no es identificable en términos de unidades que habitan un espacio-ahí del texto: para la escritura-esponja no hay unidades reducibles a gramas, porque el grama no es una unidad y, sobre todo, porque no es pertinente la distinción grama lectoral/grama escritural o la distinción texto extranjero/texto local. Dichas distinciones presuponen una posibilidad de análisis y discernimiento que es ajena como tal a la deconstrucción. El grama lectoral, desde la óptica del injerto, es a la vez lectoral y escritural y su lectura remite a otra escritura que es una lectura de otra escritura. El grama escritural, desde la misma óptica, es a la vez escritural y lectoral y su escritura remite a otra lectura que es una escritura de otra lectura. Más aún: el grama lectoral o el escritural pertenecen no a la estructura del texto, sino a la relación texto-metatexto. Por lo demás, la teoría del injerto no diferencia entre el texto como cita, el texto

[134] *Semiótica*, vol. 1, pág. 240.

como intimación y el texto local, sino que más bien considera todas esas diferencias como productos de una misma citabilidad general que podría resolverse, como sugiere Derrida, en una teoría de la modalidad injertual. Si toda huella se caracteriza por su iterabilidad y sí nada escapa a la huella, ¿no es lógico que para la deconstrucción todo en el texto sea extranjero y local a la vez y en un mismo lugar?

IV. Hablando de las diferentes formas de entender la crítica literaria a propósito de De Sanctis y Croce, Gramsci escribe: «El tipo de crítica literaria propia de la filosofía de la praxis es ofrecido por De Sanctis, no por Croce ni por ningún otro (menos aún por Carducci): en ella deben fundirse la lucha por una nueva cultura, es decir, por un nuevo humanismo, la crítica de las costumbres, de los sentimientos y de las concepciones del mundo con la crítica estética o puramente artística» [135]. Gramsci representa bastante bien lo que podría ser una crítica literaria de inspiración marxista alejada de unos planteamientos iniciales bastante simplificadores y reduccionistas (recordemos algunas de las críticas de los teóricos marxistas a los formalistas rusos y también la teoría artística marxista pos-revolucionaria), una crítica literaria que atiende tanto a la dominante estético-artística de la obra literaria como a su dimensión de incidencia y reflejo social activo. Si bien, en última instancia, se señala la dependencia (social, no artística) del aspecto estético con respecto al componente socio-ideológico extraliterario también manifiesto en la propia estructura de la obra. Althusser, por ejemplo, plantearía esa misma cuestión en términos de «Aparatos Ideológicos del Estado», que funcionando masivamente mediante la ideología, son plurales y se manifiestan en estratos como, por ejemplo, la escuela, la familia, la información y, por supuesto, la literatura [136]. Esa ideología que, según la tesis enunciada por Althusser, tiene una existencia material [137], ha guiado también (por supuesto, de

[135] ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Editori Riuniti, 1977, pág. 6.

[136] *Vid.* «Ideología y aparatos ideológicos de Estado», en *Escritos*, Barcelona, Laia, 1974, págs. 105-170.

[137] *Ibid.*, págs. 148 y siguientes.

forma diferente) la investigación de Foucault centrada en la noción de discurso y de archivo [138]. Al examinar los discursos de diferentes disciplinas y tratar de descubrir las reglas que forman sus configuraciones específicas, no le interesa tanto quién habla en ellas o qué leyes lingüísticas las gobiernan como lo que aquellas reglas determinan: quién puede hablar, de qué se puede hablar, cómo se debe hablar, lo que es verdadero, lo que es falso, lo que es razonable o irrazonable. Para Foucault lo único que escapa y precede al discurso son determinados aspectos de la medicina clínica, las relaciones sociales, las circunstancias económicas y sociales. Esa interacción entre lo discursivo y lo no discursivo determina que el archivo no equivalga al texto de los deconstruccionistas, pues mientras éste funciona separadamente de cualquier significado trascendental, aquél está determinado por el contexto histórico.

Sea con una orientación marxista (de índole gramsciana, por ejemplo), sea con una orientación no necesariamente —o no sólo— marxista (la pragmática lingüística, la estética de la recepción, la genealogía), la noción de contexto tiene la función de delimitar las producciones e interpretaciones del sentido de un texto, así como la forma de hacer historia de la literatura. La vinculación entre el contexto y lo que delimita y produce el sentido ha sido claramente expuesta por Edward W. Said en «The Text, the Wordl, the Critic»: «Mi principal cometido ahora —escribe Said— es discutir las razones por las que los textos imponen constricciones y límites a sus interpretaciones. La teoría crítica reciente [la alusión a la deconstrucción es más que evidente] ha puesto énfasis en el carácter ilimitado de la interpretación. Parte de dicho énfasis se debe a una concepción del texto como algo que existe totalmente dentro de un universo textual hermético, alejandrino, y que no tiene ninguna conexión con la actualidad. Me opongo a ese punto de vista no simplemente porque los textos están en el mundo, sino también porque como textos se sitúan a sí mismos —es decir, una de sus funciones como textos es la de situarse a sí mismos— y actúan en el mundo. Más aún: su forma de lle-

[138] *La arqueología del saber*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1981.

varlo a cabo es poner restricciones a propósito de lo que se puede hacer al interpretarlos» [139].

El concepto de «situación» (*to place*) del texto (genitivo objetivo y subjetivo) en el mundo es, a los ojos de Said, fundamental tanto en relación con el texto literario («la tradición novelística occidental, desde D. Quijote, está llena de ejemplos de textos que insisten no sólo en su realidad circunstancial, sino también en su estatus de estar *ya* realizando una función, una referencia, o un significado en *el mundo*») [140] como en relación con el ensayo, forma tradicional a través de la que se ha expresado la crítica («la problemática central del ensayo como forma es su lugar, por el que yo entiendo una serie de tres formas diferentes, pero conectadas, mediante las que el ensayo ha sido la forma en que el crítico se toma y se coloca a sí mismo para hacer su obra») [141]. El texto impone límites y constricciones dentro de su contexto de la misma forma que el archivo foucaultiano está sujeto a unas reglas coercitivas dadas en contextos históricos determinados. Said recuerda a este respecto la tesis nietzscheana según la cual los textos no son un intercambio democrático entre autor y receptor, sino hechos de poder. En un principio parece que la oposición entre la visión de Foucault, Said o los pragmáticos y la de Derrida y los deconstruccionistas, corresponde a dos orientaciones presentes en el romanticismo del siglo XIX: aquella que ve el texto como un medio para llegar hasta una realidad no textual (Hegel, Shelling) y aquella otra que identifica libro y mundo de forma que la escritura deviene una dimensión autónoma y autorreferencial (Flaubert, Mallarmé, Valéry) [142]. Esta división, que de algún modo se corresponde con la oposición establecida por Richard Rorty entre textualismo fuerte y textualismo débil [143], es la que ha conducido a afirmar que la cuestión del contexto constituye el agujero negro

---

[139] JOSUÉ V. HARARI, «Critical Factions/Critical Fictions», en *Textual Strategies, op. cit.*, pág. 171.

[140] *Ibid.*, pág. 177.

[141] *Ibid.*, pág. 184.

[142] *Vid.* MAURIZIO FERRARIS, «J. Derrida: deconstrucción y ciencias del espíritu», en este volumen.

[143] *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press, 1982.

de la deconstrucción [144]. Tesis ciertamente sorprendente en un sentido y no tanto en otro. Por un lado, se comprende que Said (y con él toda una línea de opinión) se refiera a la deconstrucción como una forma de pensar el texto en términos de algo que existe en un universo hermético. Se comprende, incluso, que se vea en la deconstrucción una práctica gratuita y arbitraria. Pero, por otro, ello se comprende a condición de leer la deconstrucción de un modo determinado que no estamos seguros de que sea la forma más compleja e interesante. Ciertamente, esa gratuidad y arbitrariedad constituye uno de los posibles efectos de la denominada deconstrucción sociológica e institucionalizada. De la «decontextualización» sistemática de todo texto, del «juego libre» de la escritura y de la interpretación se transita rápidamente a una forma hueca y vacía de usar los textos literarios y filosóficos. Pero, tal vez, no sea esa forma más que uno de los materiales sobre los que recae con mayor crudeza la deconstrucción. Es preciso, pues, aclarar algunos términos.

¿En qué sentido niega la deconstrucción el contexto? Derrida escribe que la escritura supone la «posibilidad de funcionamiento separado (...) de su querer-decir "original" y de su pertenencia a un contexto saturable y obligatorio» [145]. En otros lugares, se refiere a la escritura como aquello que no remite más que a sí misma y, por tanto, parece como si los aspectos socio-contextuales no contaran para nada en su análisis que, ciertamente, no los integra. Pero, por otra parte, suele citarse también el hecho de que los escritos de Derrida están marcados progresivamente por la intervención institucional [146], comenzando por su resistencia al plan Haby. Ello puede parecer contradictorio y, sin embargo, no lo es. ¿Por qué? En primer lugar, porque como afirma Samuel Weber en un trabajo muy lúcido a propósito del tema que estamos tratando: «La cuestión de la institución está inscrita en el proyecto deconstructivo desde sus

[144] ROBERT SCHOLES, «Deconstruction and Communication», *Critical Inquiry*, 14, 2, págs. 278-295, 1988.

[145] *Loc. cit.*

[146] Así lo plantea MAURIZIO FERRARIS en *Derrida, 1975-1981. Sviluppi teoretici e fortuna filosofica*, Unicopli, 1984.

más tempranas articulaciones»[147]. Lo que sucede es que esa cuestión de la institución y del contexto está tratada de una manera específica en la que conviene detenerse. En principio, tanto desde una pragmática (o estética de la recepción) como desde una perspectiva marxista, el contexto es lo recuperable, aquello de lo que se puede dar cuenta mediante un dejarlo disponible para el análisis. La viabilidad de una focalización que tiende hacia lo global (la pragmática estudia el conjunto total de condiciones contextuales que hacen posible un acto de habla feliz; el marxismo se ofrece como la disciplina capaz de atender tanto al punto de vista de una superestructura y de los «vencedores» como al de una infraestructura y de los «vencidos»)[148] es lo que caracterizaría esos proyectos, de forma que, por ejemplo, sería posible hablar y recuperar tanto los aspectos estético-formales de un texto como el *Lazarillo de Tormes*, como las circunstancias político-ideológicas y económicas en que fue producido. Dicho de otro modo, sería posible analizar sus aspectos internos en relación —generalmente de dependencia— con sus aspectos externos. Ahora bien, sería difícil negar que en ese tipo de planteamientos se producen dos efectos sustanciales: 1) una demarcación entre lo externo y lo interno, y 2) una determinabilidad, una fijeza de los elementos contextuales y del mismo contexto. Tanto uno como otro tienen la finalidad de distribuir y delinear competencias: la referida a lo literario, la referida a la histórico, la referida a lo económico, así como sus posibles o imposibles articulaciones. Nuestra distribución departamental da buena cuenta de esas competencias y demarcaciones.

Para la deconstrucción esa forma de comprender el con-

---

[147] «Demarcations: Deconstruction, Institutionalisation, Ambivalence», en *Working Papers and pre-publications*, Univeristà di Urbino, núm. 145, junio, 1985, pág. 5.

[148] G. Vattimo escribe a propósito de la *Tesis de filosofía de la historia* de W. Benjamin: «En consecuencia, ésta [la revolución] pretende llevar a término una especie de redención que haga justicia (...) a todo aquello que ha sido excluido y olvidado en la historia lineal de los vencedores. Desde este punto de vista, la revolución habría de recuperar *todo* el pasado» («Dialéctica, diferencia y pensamiento débil», en GIANNI VATTIMO y PIER ALDO ROVATTI (eds.). *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 18-42).

texto y las condiciones socio-históricas es metafísica en la medida en que trabaja sobre la articulación interior/exterior estando el primer elemento de la pareja determinado por el segundo, lo que supone establecer una relación de dependencia entre el escrito, el texto o el documento (lo interior) y sus condiciones externas que, desde ese momento, funcionan como el significado trascendental (sea del tipo que sea) que organiza la totalidad. Ese proceso institucionaliza a través de una demarcación general (determinación del sentido, determinación de las dependencias, texto ideológico dominante, etc.) favorecida por esa supuesta verdad trascendental cuyos efectos alcanzan incluso la estructuración departamental. En realidad, la acusación de metafísica lanzada por la deconstrucción contra la determinabilidad del contexto no va acompañada de la negación de éste, sino del reconocimiento de la imposibilidad de recuperarlo, objetivarlo y dejarlo dispuesto para el análisis. Y no se puede recuperar el contexto precisamente por un estar constantemente en-contexto (para la deconstrucción estudiar el contexto es, pues, recontextualizar), tesis similar a la que mantiene Gadamer para quien se hace historia desde la historia y no desde fuera de la historia. Ahora bien, al contrario que Gadamer, quien plantea la posibilidad de una continuidad entre el pasado y el presente [149], Derrida entiende que entre el contexto pasado (el contexto objeto) y el contexto «de estudio» presente (el contexto sujeto) existe una ruptura y una discontinuidad que provoca una recontextualización infinita. Es más: esa no posibilidad de recuperar (de saturar) el contexto es la otra cara de una práctica consistente en desestabilizar los contextos iniciales para sustraerse a la plena autoridad del significado trascendental. El que la práctica deconstructiva no atienda a los factores contextuales debe entenderse como una actividad que, no queriendo presuponer las determinaciones provenientes de un supuesto exterior, (no) evita los efectos institucionales a partir de una constante perturbación de los contextos. La ligazón entre los textos sagrados de una época (no sólo los religiosos) y la hermenéutica creada

[149] *Vid.* MAURIZIO FERRARIS, «Gadamer e Derrida: l'alternativa tra dialogo e scrittura», en *Eutopías*, vol. III, 1988.

por las instituciones con el fin de «fijar» una interpretación, puede ofrecernos una idea de la función política del descentramiento textual.

Volviendo a uno de los textos que hemos utilizado en este trabajo, el «Parergon», encontramos las siguientes palabras de Derrida referidas a la relación entre la institución y la diferencia exterior/interior: «Según las consecuencias de su lógica, ella (la deconstrucción) acomete no sólo la edificación interna, semántica y formal a la vez, de los filosofemas, sino lo que se le asignaría como su emplazamiento externo, sus condiciones de ejercicio extrínsecas: las formas históricas de su pedagogía, las estructuras sociales, económicas o políticas de esta institución pedagógica. Es porque alcanza las estructuras solidas, las instituciones "materiales", y no solamente los discursos o las representaciones significantes, que la deconstrucción se distingue siempre de un análisis o de una "crítica". Y para ser pertinente, trabaja, lo más estrictamente posible, en ese lugar en el que la disposición denominada "interna" de lo filosófico se articula de forma necesaria (interna y externa) con las condiciones y formas institucionales de la enseñanza. Y ello hasta el punto de que el concepto mismo de institución será asumido bajo un tratamiento deconstructivo» [150]. En perspectiva deconstructiva, ese trabajo de perturbación al que nos venimos refiriendo, no puede realizarse desde un exterior puro (que niega en virtud de que su mantenimiento presupone de nuevo una demarcación y una objetividad metafísica), sino desde una pluralidad de escrituras situadas en un interior/exterior del edificio que se pretende deconstruir (Weber afirma que la deconstrucción «prescribe y proscribe la cuestión de la institución») [151].

Por esa razón, no se puede aceptar la interpretación de Said, según la cual la deconstrucción entiende el texto como algo que habita en un universo hermético. Eso sólo tendría sentido si la deconstrucción fuera un formalismo. Y la deconstrucción es, en realidad, quiásmica, es decir, se mueve entre la negación-afirmación del símbolo (se afirma la auto-

[150] *Op. cit.*, pág. 24.
[151] *Loc. cit.*, pág. 5.

nomía de la escritura con respecto a los significados trascendentales y se niega que la escritura sólo remita a sí: recuérdese la «ilimitada transitividad de la escritura hacia la (otra) escritura) y la negación-afirmación de la alegoría (la escritura se separa del querer-decir de un emisor o del querer-decir de un receptor, así como de las referencias específicas contextuales, es decir, la escritura no es el *medium* de todos esos factores; pero la escritura afirma la necesidad de remitir incesantemente a otra escritura y de provocar perturbaciones en el edificio institucional). Entender ese quiasmo es entender verdaderamente el concepto de "escritura" tal y como lo concibe y lo practica la deconstrucción: ni la pura escritura ni la pura transitividad de la escritura. "Libre juego de la escritura" significa, en realidad, la sustracción a todo horizonte de significado trascendental. Estamos de acuerdo con Weber cuando mantiene la tesis de que hay buenas razones para pensar que la deconstrucción nos proporciona «nuevas vías para problematizar nuestra concepción de lo que son las instituciones, de la forma en que ellas trabajan y, por lo tanto, de la forma en que nosotros trabajamos en ellas para llevar a cabo cierto número de transformaciones» [152]. Si bien reconoce que, paradójicamente, «la deconstrucción en sentido riguroso no puede hacerse cargo de esa cuestión (la de la institución) sin ir "más allá" de sí misma ("más allá" designa aquí un movimiento de desplazamiento que no es ni dialéctico ni totalizante, sino más bien una ambivalente dislocación...)» [153].

3. La paradoja, el límite

El conflicto entre la deconstrucción y la teoría literaria surge, como hemos tenido ocasión de comprobar, por la desestabilización que aquélla provoca en el marco general de ésta. Esa desestabilización ha conducido a una utilización afirmativa y negativa de las diversas variantes de teoría y crítica literarias. En todos los casos, asistimos a un despla-

---

[152] *Ibid.*, pág. 5.
[153] *Ibid.*

zamiento operado en los principales conceptos que las sustentan (tema, forma, metalenguaje, texto, contexto, coherencia, etc.) y a una reinscripción de esos mismos términos para llevar a cabo un tipo de práctica textual que conocemos como deconstrucción. Hay que advertir, sin embargo, que ello no significa en modo alguno desvalorizar el trabajo ya realizado por esa teoría y crítica literarias. Sería absurdo, por ejemplo, rechazar la excelente investigación de Dámaso Alonso en torno al *Polifemo* y la obra general de Góngora por el hecho de que la deconstrucción desplace los presupuestos de la estilística. Como sería absurdo rechazar la narratología de orientación estructural. Tan absurdo como negar de lleno el marco general de la teoría literaria tal y como está establecido en el corpus aristotélico. Dos notas de «La doble secuencia» aclaran esa postura de la deconstrucción. En la 18, Derrida advierte, a propósito de Mallarmé, sobre los peligros que conlleva la negación pura y simple de aquello que se pretende deconstruir: «Sería imprudente anular las parejas de oposiciones metafísicas, desmarcar de ellas simplemente todo texto (suponiendo que fuese posible). El análisis estratégico debe ser constantemente reajustado. Por ejemplo, la deconstrucción de las parejas de oposición metafísicas podría descebar, neutralizar el texto de Mallarmé y servir a los intereses invertidos en su interpretación tradicional y dominante, es decir, hasta aquí, masivamente idealista» [154]. En la nota 33, Derrida apunta hacia la necesidad de ese trabajo de una crítica literaria rigurosa: «Se trata de señalar la necesidad rigurosísima de la operación "crítica" y de no entablar ninguna polémica, y menos aún de buscar desacreditar, por poco que sea, admirables trabajos» [155].

Y, sin embargo, la deconstrucción no es ni un análisis ni una crítica, ni una variante del marco de la teoría literaria ni una modalidad negativa de crítica. No hay, en rigor, una *crítica literaria deconstructiva* ni *una* crítica literaria deconstructiva, y ello no porque la deconstrucción pertenezca al dominio filosófico y su traducción a otros ámbitos resulte

[154] *Op. cit.*, págs. 313-314.
[155] *Ibid.*, pág. 346.

errónea. Como señala Maurizio Ferraris, esas traducciones y contaminaciones se deben a la estructura descentrada misma de la deconstrucción [156]. Ahora bien, traducción no quiere decir identificación: la deconstrucción no puede identificarse con una teoría de la literatura, porque desplaza los fundamentos mismos de ésta, como no puede identificarse, por la misma razón, ni con el psicoanálisis, ni con el marxismo, ni con una filosofía general. Tocante a lo que nos preocupa en esta introducción, hay que reconocer que el conflicto entre la teoría literaria y la práctica deconstructiva significa que ésta funciona como lo *otro* de aquélla, una otredad que no es antitética, pero que desplaza constantemente sus fundamentos.

Miller reconoce que la deconstrucción no es ninguna nueva (exterior, alternativa) vía de liberación: «El nihilismo se ha hecho a sí mismo en el interior de la casa de la metafísica occidental. El nihilismo es el fantasma latente encriptado en el interior de cualquier expresión del sistema logocéntrico (...). Ambos, logocentrismo y nihilismo, mantienen una relación entre sí que no es ni una antítesis y que no puede ser sintetizada en una Aufhebung dialéctica (...). Cada uno es el enemigo mortal del otro, invisible para el otro, como su fantasma inconsciente» [157]. Dejando de lado ahora la discusión entre Derrida y Miller a propósito del término «nihilismo» y del aspecto «auto-deconstructivo» del texto literario, dejando de lado la discusión que ambos han mantenido a propósito del carácter «monstruoso» de la deconstrucción, debemos advertir que el hecho de que la deconstrucción sea lo otro de la teoría literaria *con* la teoría literaria indica, como señalaba Samuel Weber, que la deconstrucción pierde su fuerza como discurso al identificarse meramente o con el discurso filosófico o con el discurso teórico-literario. La deconstrucción, como lo otro de la teoría literaria, tiene la función de descentrar la autoridad que ahí se provoca mediante la producción de significados trascendentales, así como la de articular saberes y presupuestos que, en principio, parezcan ajenos al discurso literario y

[156] *Loc. cit.*

[157] En «The critic as host», 2.ª versión, *op. cit.*, pág. 228.

científico, pero que estén ahí operando. La paradoja de la deconstrucción consiste, pues, en que no siendo una teoría literaria ni una filosofía trabaja en el interior de los fundamentos de ambas. Podemos pensar, por ello, en un tipo de actividad que en otro lugar hemos llamado *theoria de la lectura, lectura en proceso* o *crítica paradójica*[158] y que aprovecharía las consecuencias de esa relación entre la teoría literaria, la hermenéutica y la deconstrucción.

Derrida escribe: «Mis textos no pertenecen ni al registro "filosófico" ni al registro "literario". Comunican de esta forma, eso espero al menos, con otros que, por haber operado una cierta ruptura, ya no se llaman ni "filosóficos" ni "literatos"»[159]. La paradoja hace que el discurso deconstructivo lleve a cabo una lectura radical de la ley del género, es decir, de la ley según la cual un texto participa de uno o de más géneros sin que exista la posibilidad de moverse en un fuera-del-género, pero sin que esa participación sea nunca una pertenencia. Marcando el género, el texto se desmarca en virtud de lo que produce la marca o huella: impureza, corrupción, descomposición, perversión, deformación, cancerización[160]. Por ello, el texto deconstructivo es plural, heterogéneo, policefálico: el discurso derridiano radicaliza esa ley genérica y lleva hasta un tipo de escritura que podríamos calificar «de la mezcla». En el texto «Ulysse gramophone» (si bien el más representativo y el que más obsesiones ha provocado es *Glas*)[161] encontramos registros propios del lenguaje literario (utilización constante de políptotos, paronomasias, derivaciones, isocolons, ficciones, preguntas retóricas), del lenguaje filosófico (tratamiento del «sí» en el *Ulises* como condición trascendental del propio lenguaje y de la marca), del lenguaje metalingüístico (habla *sobre* el *Ulises*), del lenguaje que mezcla todas las anteriores categorías (por ejemplo, tratar las propias experiencias de Derrida como programofanadas en el *Ulises*) y cuestiona el marco y el borde textual. El discurso de Hartman se preo-

---

[158] En *Theoría de la lectura, op. cit.*

[159] *Posiciones, op. cit.*, pág. 92.

[160] De «La loi du genre», en *Glyph, op. cit.*

[161] París, Galilée, 1974.

cupa por el lenguaje literario en la medida en que la crítica puede reflejarlo y no convertirse en la invisible de esa relación (de ahí su «esteticismo») sin que ello suponga llegar hasta el «derridadaísmo»[162]. El de De Man se centra, fundamentalmente, en el lenguaje literario (que no coincide con la «literatura») y al entenderlo como autodeconstructor deconstruye incluso la deconstrucción derridiana. El de Miller se plantea como un uso imprevisible de la retórica para desmontar la unidad de sentido y la presencia del texto. Son este tipo de discursos los que llamamos discursos límites, no porque ocupen una posición vanguardista, sino porque se mueven en la indecibilidad del marco que no es ni el adentro ni el afuera, ni el veneno ni el medicamento, ni la filosofía ni la literatura.

Ignorando la práctica hueca y vacía de la deconstrucción sociológica (e institucionalizada), pensamos que la teoría literaria debe tener presente la deconstrucción, pero no como una variedad más de crítica ni tampoco como algo «sin aplicación» en su ámbito. Una teoría literaria que no ignore la deconstrucción es una *theoria* que, desplazando su marco, acude a un tipo de práctica discursiva que, desde un trabajo riguroso, mueve la literatura lejos de todo aquello que pretende hipotecarla, controlarla o hacerla depender de supuestas «verdades externas». Y ahora podemos preguntar: ¿se puede llamar arbitrariedad a la necesidad de recorrer la bibliotecha de Babel?

---

[162] Hartman se distancia de Derrida en *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*, John Hopkins Univ. Press, 1981.

I

FRONTERAS DE LA LITERATURA. PROCESOS

«ULISES GRAMÓFONO: EL *OUI-DIRE*[1] DE JOYCE»*

(pre-publicación)[2]

JACQUES DERRIDA

Sí, sí[3] (*oui, oui*), ustedes me oyen[4] bien, son palabras francesas. Cierto, y no dispongo de otra frase para confirmarlo, es bastante que ustedes hayan oído esa primera pala-

---

* Título original: «Ulysse gramophone: le oui-dire de Joyce», publicado en *Documents de Travail et pré-publications*, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Università di Urbino, núm. 140-141-142, enero-febrero-marzo 1985. Traducción de Manuel Asensi. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

[1] El título de este texto sería un excelente motivo para hablar —como, por otra parte, hace el propio Derrida— de lo traducible y lo in-traducible en las lenguas. La razón de que hayamos preferido dejar parte del título en francés se debe a que la traducción al español realizaría una *detractio* que reduciría el sentido: «oui-dire» significa literalmente «sí decir», «decir-sí», pero dada su construcción, primero el «oui», luego un guión y a continuación el «dire», recuerda por obvia asociación el «ouï-dire» francés que significa «rumor». La combinación de un orden determinado con la supresión de la diéresis sobre uno de sus elementos produce esa ambigüedad significativa, o mejor dicho, esa indecidibilidad semántica. El lector deberá tener en cuenta los juegos de palabras y diseminaciones originadas en dicha ambigüedad. Así como las asociaciones: el rumor (que también es el sí), el oído, el rumor que para ser tal debe verse, la versión inglesa del «oui», «yes», conectada por paronomasia, en cambio, con «eyes», «ojos», etc. Otro tanto puede afirmarse de la palabra «gramophone(é)» que, aparte de su habitual significado «gramófono» se escinde en «gram-» (huella, marca, différance) y «phoné» (voz); escisión que nos remite a la típica cadena temática de Derrida: la escritura, la écriture, la voz, etc. *(N. del T.)*

[2] Este texto fue leído en el marco del coloquio internacional «Deconstrucción: teoría y práctica» (Urbino, 23-27 de Julio de 1984). Formará parte de un libro, *Genèse de Babel, Joyce et la création*, publicado por las Editions du C.N.R.S. en la colección «Textes et Manuscrites» dirigida por Louis Hay [Introducción de Claude Jacquet; — La scène primitive de l'écriture, une lecture joycienne de Freud (Daniel Ferrer); — Imaginaire de l'espace: éléments onomastique et toponimiques (Suzanne Kim); — Pour une cryptogénétique de l'idiolecte joycien (Jean-Michel Rabaté); — Aspects

bra, sí (*oui*), para saber, al menos si entienden suficiente francés, que gracias a la autorización que me fue graciosamente otorgada por los responsables de este James Joyce Symposium, me dirigiré a ustedes, más o menos, en mi supuesta lengua, quedando esta última expresión, no obstante, como un cuasi-anglicismo.

¿Pero se puede citar y traducir «sí»? Esta es una de las cuestiones que se van a plantear en el curso de esta comunicación. ¿Cómo se traducirán las frases que acabo de lanzar-

---

de la genèse de Finnegans Wake: Anna Livia Plurabelle ou la métamorphose du texte (Claude Jacquet); — L'idiome babélien de Finnegans Wake: recherches thématiques dans une perspective génétique (Laurent Milesi); — Proust et Joyce, à leur manière (Bernard Brun); — Ulysse gramophone: le oui-dire de Joyce (Jacques Derrida)].

[3] Es necesario tener en cuenta ya desde ahora que J. D. dice literalmente en francés «oui, oui...» *(N. del T.)*

[4] En el «original» francés: «Oui, oui, vous m'entendez bien, ce son des mots français». Como se sabe, el verbo «entendre» sustituyó en el siglo XVII al «oïr» y pasó a apropiarse de la significación «oír, percibir un sonido físico» desplazando metonímicamente el antiguo significado proveniente del latín «intendere» («extender», «dirigir hacia algo») que, a través de otro desplazamiento, denotaba «prestar atención», de donde «oír» y «comprender». En español ha perdurado la significación «prestar atención» aplicado a la mente (Joan Corominas, 1973, pág. 563), al contrario, como se ha dicho, de lo que sucede en francés. Ahora bien, en el uso que Derrida hace del término hay que tener en cuenta (y el lector debe percibirlo) que se conjugan tanto el sentido etimológico («dirigir hacia algo»: no se olvide que Derrida se dirige a unos receptores presentes y que esa dirección, como se podrá comprobar, es —trascendentalmente— telefónica. El «oui, oui» puede ser, entre otras cosas, una respuesta a una demanda) como el histórico («presto atención», «registro», «entiendo», «tomo nota»: téngase en cuenta que se habla de un «sí» gram-(o)-fonado, gramofonado. Quedan algunos restos de este uso en el francés actual), como el habitual de la lengua francesa («oír», puesto que se trata de oír, o de no oír bien del todo, ¿se oye la diéresis de «ouï-dire»?, ¿se oye —ahora en sentido desplazado: se capta, se percibe— lo que Derrida quiere decir o hacer al ¿citar?, ¿usar?, ¿parodiar?, ¿repetir dentro de una repetición mayor? «oui, oui»? Esta pregunta que nosotros y el propio Derrida hacemos a este texto sobre el *Ulises* es similar a la afirmación que Derrida hace comentando el fragmento de Nietzsche «He olvidado mi paraguas»: «Jamás tendremos la certidumbre de saber lo que Nietzsche quiso hacer o decir al anotar esas palabras», en *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pretextos, 1981, pág. 83). El «oír» es, asimismo, también el «oír» heideggeriano de *Ser y tiempo* al que se refiere el propio Derrida. *(N. del T.)*

les? Aquella con la que he empezado, igual que Molly comienza y acaba lo que se llama un poco a la ligera su monólogo, es decir, con la repetición de un «sí», no se contenta con *mencionar, se sirve* a su manera de dos «sí», los que ahora yo cito. En mi incipit ustedes no podían decidir, y todavía ahora son incapaces de hacerlo, si yo les decía o si citaba «sí», digámoslo más generalmente: si mencionaba por dos veces la palabra «sí», recordando, cito, que son palabras francesas.

En el primer caso, afirmo o consiento, suscribo, apruebo, respondo o prometo, me comprometo en todo caso y firmo: por volver a la vieja y, hasta cierto punto, útil distinción de la *speech act theory* entre «uso» y «mención», el uso de «sí» queda implicado siempre en el momento de una firma.

En el segundo caso, habría más bien citado o mencionado el «sí, sí». Incluso si el acto de citar o de mencionar supone sin duda también alguna firma y alguna confirmación del acto que se menciona, ello queda implícito y el «sí» implícito no se confunde con el «sí» citado o mencionado.

Ustedes no saben, pues, lo que he querido *decir* o he querido *hacer* comenzando con esta frase: «Sí, sí, ustedes me oyen bien, son palabras francesas». En verdad, ustedes no me oyen bien del todo[5].

Repito la pregunta: ¿cómo traduciremos las frases que les acabo de lanzar? En la medida en que ellas mencionan o citan el «sí», es la palabra francesa lo que repiten y la traducción es en principio absurda o ilegítima: yes, yes, no son palabras francesas. Mientras que Descartes, al final del *Discurso del Método*, explica por qué ha decidido escribir en la lengua de su país, la traducción latina del Discurso omite simplemente ese párrafo. ¿Qué sentido tiene escribir aquí en latín una frase que les dice en sustancia: estas son las razones por las que escribo aquí, precisamente, en francés? Es verdad que la latina fue la única traducción que borró violentamente esta afirmación de la lengua francesa. Ya que no se trataba de una traducción cualquiera, pretendía reconducir el *Discurso del Método* a lo que, según la ley de la sociedad filosófica de entonces, hubiera debido ser el verdadero

[5] *Vid.* la nota anterior. *(N. del T.)*

original en su verdadera lengua. Dejemos esta cuestión para otra conferencia. Quería solamente subrayar que la afirmación de una lengua en sí mima es intraducible. El acto que, en una lengua, pone de relieve la lengua misma, y que de ese modo la afirma dos veces, una hablándola, otra diciendo que es hablada, abre el espacio de un *subrayado* que a la vez, con un efecto doble, desafía y apela a la traducción. Según una distinción que he arriesgado en otra parte a propósito de la historia y del nombre de Babel, lo que resta *intraducible* es en el fondo la única cosa *para traducir*, la única cosa *traducible*. El para-traducir de lo traducible no puede ser más que lo intraducible.

Ustedes han comprendido ya que me dispongo a hablarles del «sí», al menos de algunas de sus modalidades, y lo preciso enseguida, a título de primer apunte, en ciertas secuencias del *Ulises*.

Por poner fin sin tardanza a la circulación o a la circunnavegación interminable, con el riesgo de la aporía en vistas a un mejor comienzo, me he lanzado al agua [6], como se dice en francés, y he decidido entregarme con ustedes a lo aleatorio de un reencuentro. Con Joyce, la suerte es siempre recobrada por la ley, el sentido y el programa, según las figuras y los artificios más sobredeterminados. Y, sin embargo, el azar, la coincidencia, el reencuentro son precisamente afirmados, aceptados, sí, y hasta aprobados en todos los vencimientos, es decir, en los accidentes [7] genealógicos que ponen a la deriva la filiación legítima en el *Ulises* —y sin duda en otra parte—. Es muy evidente en cuanto al reencuentro entre Bloom y Stephen al que volveré en un instante.

El azar al que he llamado «sí», decidiendo por la misma razón entregarles a él, le doy el nombre propio de Tokyo. ¿Acaso Tokyo se halla en el círculo occidental que conduce a Dublín o a Ithaca? Este errar azaroso, este «randomness» me condujo un día hasta ese pasaje (*Eumaeus, the shelter, I am*) en el curso del cual Bloom nombra «the coincidence of

---

[6] Conservamos literalmente la expresión francesa «je me suis jeté à l'eau» para significar una forma de comienzo «in medias res», «sin demora». *(N. del T.)*

[7] En francés juego paronomásico: «approuvés dans toutes les *échéances*, c'est-à-dire les *chances* généalogiques». (La bastardilla es nuestra. *N. del T.*)

meeting, discussion, dance, row, old salt, of the here today and gone tomorrow type, night loafers, the whole galaxy of events [traducido en francés por una "gerbe des événements" [8] que pierde toda la leche, y por ello también el té con leche que irriga el *Ulises* para hacer de ello justamente una vía láctea [9] o una galaxia], the whole galaxy of events, all went to make up a miniature cameo of the world we live in...» (567) [10].

En el mismo pasaje, un poco más abajo, vuelvo en un instante a él, surgió el nombre de Tokyo. De repente, como un telegrama, o como el título de una página de periódico, el *Telegraph*, que se encuentra bajo el codo de Bloom, «as luck would have it», es nombrado en el inicio del párrafo. El nombre de Tokyo es asociado a una batalla, «Great battle Tokyo». No se trata de Troya sino de Tokyo en 1904: comienza la guerra con Rusia y los desórdenes interiores.

Puesto que me encontraba en Tokyo hace más de un mes, fue allí donde empecé a escribir esta conferencia, o más bien a dictar lo esencial de ella a un pequeño magnetófono de bolsillo. Decidí ponerle la fecha, pues fechar es firmar, de esa mañana del 11 de mayo durante la cual buscaba tarjetas postales en una especie de quiosco, en el sótano del basamento del Hotel Okura. Buscaba tarjetas postales que representaran lagos japoneses, digamos mares interiores. En verdad, había pensado, en principio, para esta conferencia sobre el *Ulises*, «enviar», como ustedes dicen en inglés, la escena de la tarjeta postal, un poco a la inversa de lo que había hecho en *La carte postale* [11] donde traté de volver a poner en escena la babelización del sistema postal de *Finnegans Wake*. Ustedes lo saben sin duda mejor que yo, todo un juego de tarjetas postales insinúa quizá la hipótesis de que el mapa de los trayectos de Ulises alrededor del lago

---

[8] Literalmente «haz de acontecimientos». *(N. del T.)*

[9] El autor realiza un juego de *derivatios y amplificatios* a partir de la expresión «vía láctea»: «láctea»: «leche»: «té con leche». *(N. del T.)*

[10] Las citas del *Ulises* según la edición de Penguin Modern Classics (1969).

[11] Véase JACQUES DERRIDA, *La Carte Postale (de Socrate à Freud et au-delà)*, París, Flammarion, 1980. Versión española de T. SEGOVIA, *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*, México, Siglo XXI, 1986. *(N. del T.)*

mediterráneo podría tener la estructura de una tarjeta postal o de una cartografía de los envíos postales. Ello se demostrará poco a poco. Por el momento extraigo una frase de J.J. que refiere la equivalencia entre una tarjeta postal y una publicación. Toda escritura pública, todo texto abierto es presentado como la superficie exhibida, no privada, de una carta abierta, es decir, de una tarjeta postal con su dirección incorporada en el mensaje, dudosa por ello, con su lenguaje a la vez codificado y estereotipado. Recíprocamente, toda tarjeta postal es un documento público, privado de toda privacy [12] y que, además, por lo mismo, cae bajo el peso de la ley. Es lo que dice J.J.: «—And moreover, says J.J. [no importa de quién sean esas iniciales], a postcard is a publication. It was held to be sufficient evidence of malice in the testcase Sadgrove v. Hole. In my opinion an action might lie.» (320) Traduzcan: podría admitirse una acción legal, to sue [13], pero también una acción podría mentir.

Ustedes volverían a encontrar la huella o el correo de esta tarjeta postal que debe seguirse en la de Mr. Reggy, «his silly postcard», que Gerty podía romper «into a dozen pieces» (360). Hay también, entre otras, la «postcard to Flynn» en la cual, además, Bloom recuerda haber olvidado escribir la dirección, lo que subraya el carácter de publicidad anónima: una tarjeta postal no tiene un destinatario propio, excepto el o la que acusa su recibo con alguna firma inimitable. *Ulises*, una inmensa postcard. «Mrs. Marion. Did I forget to write address on that letter like the postcard I sent to Flynn?» (367). Extraigo estas tarjetas postales en un avance discursivo, más concretamente narrativo, que no puedo reconstituir cada vez. Hay ahí un ineluctable problema de método sobre el que volveré en un momento determinado. La tarjeta postal sin dirección que no permite ser olvidada apela al recuerdo de Bloom en el momento en el que él busca una carta extraviada: «Where did I put the letter? Yes, all right» (365). Se puede suponer que el «yes» afirmado acompaña y confirma el retorno de la memoria:

[12] Así, «privacy», en inglés, «aislamiento», «soledad», «intimidad». *(N. del T.)*

[13] En el original en inglés, «to sue», «demandar». *(N. del T.)*

ha sido reencontrado el lugar de la carta. Un poco más lejos, después de la «silly postcard» de Reggy, he aquí la «silly letter»: «Damned glad I didn't do it in the bath this morning over her silly I will punish you letter» (366). Démosle tiempo al perfume de ese baño para que llegue hasta nosotros. Podrían ustedes seguir la oferta de esta burla hasta los sarcasmos de Molly contra el que «now he's going about in his slippers to look for £ 1000 for a postcard up up O Sweetheart May...» (665).

Estaba, pues, comprando tarjetas postales en Tokyo, en un pasaje subterráneo del Hotel Okura. Ahora bien, la secuencia que menciono en estilo telegráfico «Great battle Tokyo», después de haber recordado la «coincidence of meeting», la genealogía bastarda y la simiente errática que une Stephen a Bloom, la «galaxia de los acontecimientos», etcétera, es el pasaje de otra tarjeta postal. Esta vez no de una tarjeta postal sin dirección sino de una tarjeta postal sin correspondencia. Diríase, pues, de una tarjeta postal sin texto y que se reduciría a la simple asociación de una imagen y una dirección. Además, hallamos que aquí la dirección es ficticia. El destinatario de esta tarjeta postal sin correspondencia es una especie de lector ficticio. Antes de volver a ello tracemos un círculo alrededor de la secuencia «Tokyo», debo citarla. Sigue de cerca la extraordinaria conversación entre Bloom y Stephen sobre la *pertenencia (belonging)*: «—You suspect, Stephen retorted with a sort of half laugh, that I may be important because I belong to the faubourg Saint-Patrice called Ireland for short.

«—I would go a step farther, Mr. Bloom insinuated [convirtiendo «a step farther» en «un poco más lejos»[14] la traducción francesa no desagrada al co-signatario J.J.; trastoca, eso sí, entre otras muchas cosas, el «step farther» que superpone, en el fondo de todos esos fantasmas genealógicos, con cruces genéticos y diseminaciones azarosas, un sueño de legitimación por adopción y regreso del hijo o por matrimonio con la hija. Pero no se sabe nunca quién pertenece a quien, qué a quién, qué a qué, quién a qué. No hay sujeto perteneciente, al menos no más que sujeto propieta-

[14] Literalmente, en francés, «un peu plus loin». *(N. del T.)*

rio de la tarjeta postal: ésta permanece sin destinatario asignado].

«—But I suspect, Stephen interrupted, that Ireland must be important because it belongs to me.

«—What belongs? queried Mr. Bloom, bending, facying he was perhaps under some misapprehension. Excuse me. Unfortunately I didn't catch the latter portion. What was it you?...».

Stephen precipita entonces las cosas: «—We can't change the country. Let us change the subject» (565-6).

No es suficiente ir a Tokyo para cambiar de país, ni tampoco de lengua.

Un poco más lejos, pues, retorno de la tarjeta postal sin correspondencia y dirigida a un destinatario ficticio. Bloom piensa en el azar de los reencuentros, en la galaxia de los acontecimientos, sueña con escribir, como lo hago yo aquí, lo que le sucede, su historia, «my experiences» como él dice, llevar de alguna forma la crónica, el diario en un diario, un newspaper personal, asociando libremente. Hemos llegado ya a la tarjeta postal en la proximidad de Tokyo: «The coincidence of meeting (...) the whole galaxy of events (...) To improve the shining hour he wondered whether he might meet with anything approaching the same *luck* [el subrayado es mío] as Mr Philip Beaufoy if taken down in writing. Suppose he were to pen something out of the common groove (as he fully intended doing) at the rate of one guinea per column, My *Experiences*, let us say, *in a Cabman's Shelter*».

My Experiences es, a la vez , mi «fenomenología del espíritu» en el sentido hegeliano de «ciencia de la experiencia de la consciencia», y el gran retorno circular, la circunnavegación autobiográfico-enciclopédica de Ulises: se ha hablado a menudo de la Odisea de la fenomenología del espíritu. Aquí la fenomenología del espíritu tendría la forma de un diario de la conciencia y del inconsciente o azar de letras, de telegramas, de diarios titulados (por ejemplo) *Telegraph,* escritura a distancia, y finalmente de tarjetas postales en las que a veces el mismo texto, extraído del bolsillo de un marino, no exhibe más que una dirección fantasmal.

Bloom acaba de hablar de «My Experiences»: «The pink edition, extra sporting of the *Telegraph*, tell a graphic lie, lay, as luck would have it, beside his elbow and as he was just puzzling again, far from satisfied, over a country belonging to him and the preceding rebus the vessel came from Bridwater and the postcard was addressed to A. Boudin, find the captain's age, *his eyes* [subrayo la palabra eyes, volveremos sobre ella] went aimlessly over the respective captions which came under his special province, the allembracing give us this day our daily press. First he got a bit of a start but it turned out to be only something about somebody named H. du Boyes, agent for typewriters or something like that. Great battle Tokyo. Lovemaking in Iridh £. 200 damages» (567).

No analizaré aquí la estratigrafía de ese campo de «battle Tokyo», los expertos podrían hacerlo hasta el infinito; la economía de una conferencia me permite solamente contarles, como una tarjeta postal lanzada al mar, my experiences in Tokyo, después de plantear de paso la cuestión del «sí», del azar y de la experiencia joyciana como peritación: ¿qué es un experto, un doctor en cosas joycianas?, ¿qué hay de la institución joyciana y qué pensar de la hospitalidad con que ella me honra hoy en Frankfort?

Bloom yuxtapone la alusión a la tarjeta postal a lo que presenta ya una pura yuxtaposición asociativa, contigüidad aparentemente insignificante y que subraya su insignificancia: se trata de la cuestión de la edad del capitán que se debe adivinar más que calcular, después de la exposición de una serie de datos, las figuras de un enigma, sin relación evidente con la cuestión. Sin embargo, está siempre sobreentendido en ese chiste que el capitán es el capitán de un barco, pues la tarjeta postal es justamente aquélla de la que hablaba un marino, un viajero de los mares, un capitán que como Ulises vuelve un día de un largo viaje circular alrededor del lago mediterráneo. Algunas páginas más arriba, el mismo lugar, la misma hora: «—Why, the sailor answered, upon reflection upon it, I've circumnavigated a bit since I first joined on. I was in the Red Sea. I was in China and North America and South America. I seen icebergs plenty, growlers. I was in Stockolm and the Black Sea, the Dardane-

lles, under Captain Dalton the best bloody man that ever scuttled a shipág. I seen Russia (...) I seen maneaters in Peru...» (545-6). El ha estado por todas partes salvo en Japón, me dije. He aquí que extrae de su bolsillo una tarjeta postal sin mensaje. En cuanto a la dirección, es ficticia, tan ficticia como *Ulises* y es la única cosa que este Ulises tiene en el bolsillo: «He fumbled out a picture postcard from his inside pocket, which seemed to be in its way a species of repository, and pushed it along the table. The printed matter on it stated: *Choza de Indidos. Beni, Bolivia.*

«All focused their attention on the scene exhibited, at a group of savage women in striped loincloths (...)

«His postcard proved a centre of attraction for Messrs the greenhorns for several minutes, if not more (...)

«Mr Bloom, without evincing surprise, unostentatiously turned over the card to peruse the partially obliterated address and postmark. It ran as follows: Tarjeta Postal. Señor A. Boudin, Galería Becche, Santiago, Chile, There was no message evidently, as he took particular notice. Though not an implicit believer in the lurid story narrated (...), having detected a discrepancy between his name (assuming he was the person he represented himself to be and not sailing under false colours after having boxed the compass on the strict q.t. somewhere) and the fictitious addressee of the missive which made him nourish some suspicions of our friend's bona fides, nevertheless...» (546-7).

Estoy, pues, comprando tarjetas postales en Tokyo, imágenes de lagos, y me viene a la mente una comunicación intimidada delante de los «joycian scholars» acerca del «sí» en el *Ulises* y acerca de la institución de los estudios joycianos, cuando doy, en la boutique donde me hallo por azar, en el sótano del Hotel Okura, «coincidence of meeting», con un libro titulado «16 ways to avoid saying no» de Massaki Imai. Debía ser, pienso, un libro de diplomacia comercial. Se dice que por cortesía los japoneses evitan, en la medida de lo posible, nombrar el no si desean decir que no. ¿Cómo hacer entender un no cuando se quiere decir no sin nombrarlo? ¿Cómo traducir no por sí, qué significa traducir respecto a esa pareja singular sí/no? He aquí una cuestión sobre la que esperamos volver. Al lado de ese libro, en el

mismo anaquel y del mismo autor, otro libro, siempre en su traducción inglesa: «Never take yes for an answer». Si es en extremo difícil decir algo seguro, y seguramente metalingüístico, sobre esa palabra singular, sí, que no nombra nada, que no describe nada, el estatuto gramatical y semántico de la cual es de los más enigmáticos, al menos se cree poder afirmar esto: it must be taken for an answer. Posee siempre la forma de una respuesta. Sobreviene después del otro, para responder a la pregunta o a la cuestión, al menos implícita, del otro, aunque sea del otro en mí, de la representación en mí de otra palabra. El «sí» implica, diría Bloom, un «implicit believer» en alguna interpelación del otro. El «sí» tiene siempre el sentido, la función o la misión de una respuesta, incluso si esta respuesta, lo veremos también, tiene a veces el alcance de un compromiso originario e incondicional. Sin embargo, nuestro autor japonés nos recomienda no tomar jamás «yes for an answer». Lo que puede querer decir dos cosas: «sí» significa «no» o «sí» no es una respuesta. Fuera del contexto diplomático-comercial en la que aparece, esta prudencia nos podrá llevar más lejos.

Mas prosigo la crónica de «my experiences». En el momento en que advertía esos títulos, un turista americano de los más típicos se cuelga de mi hombro y suspira: «So many books! What is the definitive one? Is there any?» Se trataba de una librería muy pequeña, de un quiosco. Estuve a punto de responderle «yes, there are two of them, *Ulysse* and *Finnegans Wake*», pero reparé en ese «sí» y sonreí tontamente como alguien que no comprendiese la lengua.

Les he hablado hasta aquí de las cartas en el *Ulises*, y de las tarjetas postales, y de máquinas de escribir y de telégrafos. Falta el teléfono y debo contarles una experiencia telefónica. Desde hace mucho tiempo, y todavía ahora, creo que no estaré jamás preparado para presentar una comunicación sobre Joyce delante de un conjunto de expertos. Pero me pregunto qué es un experto cuando se trata de Joyce. Siempre intimidado, atrasado, me hallaba atascado en el mes de marzo cuando mi amigo Jean-Michel Rabaté me telefoneó para pedirme un título. No lo tenía. Sabía que quería tratar sobre el «sí» en el *Ulises*. Había tratado incluso de hacer la cuenta: más de 222 veces, 3 veces 2, la palabra «yes» en la

versión llamada original, dije bien la palabra «yes», pues puede haber «sí» sin palabra «yes» y sobre todo, enorme problema, la cuenta no es la misma en la traducción; el francés añade más aún. Más de un cuarto de esos «yes» se concentran en lo que se llama muy ingenuamente el monólogo de Molly: desde que hay «sí», alguna efracción habrá tenido lugar en el monólogo, un teléfono se ha conectado en alguna parte.

Cuando Jean-Michel Rabaté me telefoneó, había decidido ya interrogar, si se puede decir así, el «sí» de *Ulises* y la institución de expertos joycianos, y lo que sucede cuando un «sí» es escrito, citado, localizado, archivado, recorded, «gramofonado», objeto de traducción o de transferencia. Pero no tenía todavía un título, sólo una estadística y algunas notas sobre una sola página. Le pido a Rabaté que espere un segundo, subo a mi habitación, echo una ojeada sobre la página de notas y un título me atraviesa el espíritu con una especie de brevedad irresistible: *el rumor (decir-sí) de Joyce*. Ustedes me oyen bien, el decir «sí» de Joyce pero también el decir o el sí que se escucha, el decir sí que discurre como una citación o un rumor circulante, circunnavegante por el laberinto de la oreja, eso que se conoce como ouï-dire, hearsay [15]. Ello no puede funcionar más que en francés: en la homonimia confusa y babélica del «sí» («oui») un punto lo es todo, y en la del «ouï» lo son la diéresis y los dos puntos. Esta homonimia intraducible se oye mejor que se lee con los ojos, with the eyes. En esta última palabra, eyes, digámoslo de paso, el grafema «yes» es más fácil de ser leído que oído. *Yes* no puede ser en el *Ulises* más que una marca a la vez hablada y escrita, vocalizada como grafema y escrita como fonema, sí, en una palabra *gramo-fonada* [16].

El *oui dire* me parecía, pues, un buen título suficientemente intraducible y potencialmente capaz de reflejar lo que yo tenía necesidad de decir sobre el sí de Joyce. Rabaté me dice «sí» en el teléfono, de acuerdo con ese título. Unos pocos días más tarde, menos de una semana, recibo su admirable libro, *Joyce, portrait de l'auteur en autre lecteur*

[15] «rumores». *(N. del T.)*

[16] Véase la nota 1. *(N. del T.)*

cuyo capítulo cuarto lleva el título: *Molly: ouï* dire (con una diéresis). «Curious coincidence, Mr. Bloom confided to Stephen unobtrusively», en el momento en que el marino declara que conocía ya a Simon Dedalus; «coincidence of meeting», dice Bloom un poco después de su reencuentro con Stephen. Así pues, decido guardar ese título como subtítulo para celebrar la coincidencia, seguro como estaba entonces de que nosotros no contábamos exactamente la misma historia bajo el mismo título. Pero, Jean-Michel Rabaté lo puede testimoniar, fue en el curso de un reencuentro también aleatorio (llevaba a mi madre y, al avistar a Jean-Michel Rabaté, salté fuera de mi coche sobre la acera de una calle de París) cuando nos dijimos más tarde, a mi regreso del Japón, que esta coincidencia debería haber sido «telefoneada», de alguna manera, por un riguroso programa cuya necesidad pre-registrada como en un contestador automático, incluso si pasara por un gran número de hilos, debería haberse reunido en alguna central y conducirnos al uno y al otro, al uno con o sobre el otro, al uno delante del otro sin que ninguna pertenecia legítima pudiese ser jamás asignada. Pero la historia de las correspondencias y del teléfono no se detiene ahí. Rabaté debió comunicar a no sé quién mi título por teléfono y ello no dejó de producir algunas deformaciones específicamente joycianas y programadas en la central de los expertos, ya que un día recibí de Klaus Reichert una carta con el timbre de la Ninth International James Joyce Symposium, de la que citaré este único párrafo: «I am very curious to know about your Lui/Oui's which could be spelt Louis as well I suppose. And the Louis' have not yet been detected in joyce as far as I know. Thus it sounds promising from every angle».

Hay al menos una diferencia esencial entre Rabaté, Reichert y yo, como entre ustedes y yo mismo: la de la competencia. Todos y todas ustedes son expertos, pertenecen a una institución de las más singulares, la que lleva el nombre de aquél que lo ha hecho todo, y lo ha dicho, para volverla indispensable y hacerla trabajar a lo largo de los siglos, como en una nueva torre de Babel, para «hacerse un nombre» además, como una poderosa máquina de lectura, de firma y de refrendo de la firma al servicio de su nombre, de

su «título» [17] o de su «patente». Pero una institución que, al igual que Dios con la torre de Babel, lo ha hecho todo para volverse imposible e improbable desde el principio, para deconstruirse de antemano, hasta minar el concepto mismo de una competencia sobre la que una legitimidad institucional podría fundarse un día, bien se trate de una competencia de saber o de saber-hacer. Antes de volver sobre esta cuestión, de saber qué hacemos aquí ustedes y yo, la competencia y la incompetencia atestiguadas, permanezco todavía cierto tiempo colgado del teléfono, antes de interrumpir una comunicación más o menos telepática con Jean-Michel Rabaté. Hemos acumulado hasta aquí las cartas, las tarjetas postales, los telegramas, las máquinas de escribir, etc. Es necesario recordar que si *Finnegans Wake* es la babelización sublime de un penman y de un postman, el motivo de la différance postal, del telemando y de la telecomunicación está ya funcionando poderosamente en el *Ulises*. Y ello se *subraya*, como siempre, en abismo. Por ejemplo en «*The wearer of the crown*»: «Under the porch of the general post office shoeblacks called and polished. Parked in North Prince's street His Majesty's vermilion mailcars, bearing on their sides the royal initials, E. R., received loudly flung sacks of letters, postcards, lettercards, parcels, insured and paid, for local, provinvial, British and overseas delivery» (118). Esta tecnología del «remote control», como se dice del mando a distancia de la televisión, no es un elemento externo del contexto, afecta al interior mismo del sentido más elemental hasta en el enunciado o la inscripción de la palabra casi más pequeña, la gramofonía del «sí» («*oui*»). Y ello porque la errante circunnavegación de una tarjeta postal, de una carta o de un telegrama, no desplaza los destinos sino en el murmullo continuo de una obsesión telefónica, o incluso, si toman ustedes en cuenta un gramófono o un contestador automático, de una obsesión telegramofónica.

Si no me equivoco, la primera llamada de teléfono resuena con estas palabras de Bloom: «Better phone him first» en la secuencia titulada (124) *And it was the feast of the Passover*. Poco antes, él había repetido un poco mecáni-

[17] «brevet», título en un sentido institucional. *(N. del T.)*

camente, como un disco, esta oración, la más grave para un judío, aquélla que no debería ser jamás mecanizada o gramofonada, «Shema Israel Adonai Elohenu». Si, más o menos legítimamente (pues todo es legítimo y nada lo es cuando se extrae algún segmento o título de la metonimia narrativa), se sustrae ese elemento de la trama más manifiesta del relato, se puede entonces hablar de un *Shema Israel* telefónico entre Dios, a una distancia infinita («a long distance call, a collect call from or to the collector of prepuces»), e Israel. Shema Israël quiere decir, ustedes lo saben, llamada a Israël, escucha Israël, Aló Israël, a la dirección del nombre de Israël, una person-to-person call. La escena del «better phone him first» se desarrolla en el emplazamiento del periódico *Le télégramme* (y no del *tétragramme)* y Bloom acaba de detenerse para observar una especie de máquina de escribir, más bien una máquina para componer, una matriz tipográfica («He stayed in his walk to watch a typesetter neatly distributing type»). Y como, de entrada, él lee al revés («Reads it backward first») componiendo el nombre de Patrice Dignam, nombre de padre, Patrice, de derecha a izquierda, se acuerda de su propio padre leyendo la hagadah en el mismo sentido. Está en el mismo párrafo: alrededor de Patrice, toda la serie de los padres, de los 12 hijos de Jacob, etc., y la palabra «practice» acaba de escandir por dos veces esta letanía patrística («Quickly he does it. Must require some practice». Y 12 líneas más abajo «How quickly he does that job? Practice makes perfect»). Es casi inmediatamente después cuando se lee: «Better phone him up first»: "plutôt un coup de téléphone pour commencer", dice la traducción francesa. Digamos: "un coup de téléphone, plutôt, pour commencer" [18]. En el principio es necesario que haya habido alguna llamada de teléfono. Antes del acto, o de la palabra, el teléfono. En el principio fue el teléfono. Oímos resonar sin cesar esa «*llamada* de teléfono» que juega con cifras aparentemente aleatorias, pero sobre las que habría tanto que decir. Y está comprometido en ella ese «sí» (*oui*) hacia el que volvemos lentamente, retornando

[18] Dejamos estas frases en el original francés puesto que se trata de frases-objeto del discurso que ahora funciona metalingüísticamente. *(N. del T.)*

de forma circular a su alrededor. Existen muchas modalidades o tonalidades de «sí» (oui) telefónico, si bien una de ellas pone de relieve simplemente, sin decir nada más, que se está ahí, presente, a la escucha, al otro lado del hilo, dispuesto a responder pero sin responder nada más, por el momento, que el hecho de estar preparado para responder (Aló, sí: escucho, comprendo que tú estás ahí, dispuesto a hablar en el momento en que yo esté dispuesto a hablar contigo). En el principio el teléfono, sí (*oui*), en el principio la llamada de teléfono. Algunas páginas después del «Shema Israël» y de la primera llamada de teléfono, justo después de la inolvidable escena del Ohio bajo el título de *Memorable Battles Recalled* (ustedes saben bien que una voz viaja muy rápida de Ohio a Batlle Tokyo), un cierto «yes» telefónico resuena con un «Bingbang» que recuerda el origen del universo. Un profesor competente acaba de asegurar: «—A perfect cretic! the professor said. Long, short and long», después del grito «¡In Ohio!», «¡My Ohio!». Pues en el inicio de *O, harp eolian,* es el ruido de los dientes que tiemblan en la boca al utilizar el «dental floss» [19] (y si les digo que este año, antes de ir a Tokyo, yo había pasado por Oxford, Ohio, y había comprado el «dental floss» —es decir, un arpa eólica— en una farmacia de Ithaca, no me creerían. Y se equivocarían, puesto que se trata de algo verdadero y verificable). Cuando, en la boca, los «resonant unwashed teeth» vibran con el dental floss, se oye «—Bingbang, bangbang». Bloom, entonces, solicita telefonear: «I just want to phone about and ad». Pues «The telephone whirred inside. (Esta vez el arpa eólica no es ya el dental floss sino el teléfono)—Twenty eight...no, twenty...doble four...Yes». No se sabe si ese Yes forma parte de un monólogo, aprobando al otro en sí (sí, es el número correcto) o si le está hablando ya al otro desde la otra parte del hilo. Y no podemos saberlo. El contexto está cortado, es el fin de la secuencia.

Pero al final de la secuencia siguiente (*Spot the winner*), el «yes» telefónico resuena de nuevo en los locales mismos del *Télégramme*: «—Yes...*Evening Telegraph* here, Mr. Bloom phoned from the inner office. Is the boss...? Yes,

[19] Seda dental, hilo de seda para la limpieza de los dientes. *(N. del T.)*

Telegraph... To where? Aha! Which auction rooms?...Aha! I see...Right. I'll catch him». En reiteradas ocasiones se ha advertido que la llamada de teléfono es *interior*. «Mr. Bloom...made for the *inner* door» cuando quiere telefonear, pues «The telephone whirred *inside*», y por fin «Mr. Bloom phoned from the *inner* office». Interioridad telefónica, pues, ya que antes de todo dispositivo portador de ese nombre en la modernidad, la technè telefónica es empleada en el adentro de la voz, multiplicando la escritura de las voces sin instrumentos, diría Mallarmé, telefonía mental que, inscribiendo la lejanía, la distancia, la *différance* y el espaciamiento en la *phoné*, a la vez instituye, prohíbe y desordena el monólogo que dice para sí (*soidisant*). A la vez y al mismo tiempo, desde la primera llamada de teléfono y desde la más simple vocalización, la cuasi interjección monosilábica del «sí», «yes», «ay». A fortiori para esos «sí, sí» («oui, oui») que los teóricos de los speech act ponen como ejemplo del performativo y que Molly repite al final de su pretendido monólogo, el Yes, Yes, I do, consintiendo el matrimonio. Cuando hablo de telefonía mental, cito implícitamente «*The sins of the past*: (In a medley of voices) He went through a form of the Black Church. Unspeakable messages he telephoned mentally to miss Dunn at an address in d'Olier Street while he presented himself indecently to the instrument in the callbox» (491-2).

El espaciamiento telefónico se superpone de manera particular en la escena titulada *A distant voice*. Ésta cruza todos los hilos de nuestra red, las paradojas de la competencia y de la institución aquí representada por la figura del profesor, y, en todos los sentidos de esa palabra, la *repetición* del «yes», entre los ojos (*yeux*)[20] y las orejas, eyes and ears. Se puede extraer todos esos hilos de un sólo párrafo:

« *A distant voice*

«—I'll answer it, the professor said going. (...)

«—Hello? *Evening Telegraph* here...Hello? Who's there?...Yes...Yes...Yes...(...)

---

[20] Las paronomasias interlingüísticas del texto se pierden en esta ocasión al traducir «yeux» por «ojos». Por ello, se ha optado en esta ocasión por dejar junto a la traducción el original francés: «Yes», «eyes», «yes», «yeux». *(N. del T.)*

«The professor came to the inner door (todavía «inner»).

«—Bloom is at the telephone, he said» (137-8).

Bloom está al teléfono. El profesor define así una situación particular en tal momento del relato, sin duda, pero, como siempre en la estereofonía de un texto que ofrece más relieves en cada enunciado y permite siempre las deducciones metonímicas a las que no soy el único lector de Joyce en entregarme de forma a la vez legítima y abusiva, autorizada y bastarda, nombra también la esencia permanente de Bloom. Podemos leerla a través de este paradigma particular: he is at the telephone, él está siempre ahí, pertenece al teléfono y está ahí a la vez redoblado y destinado. Su ser es un estar-al-teléfono. Está conectado a una multiplicidad de voces o de contestadores automáticos. Su ser-ahí es un estar-al-teléfono, un ser para el teléfono, de igual modo que Heidegger habla del ser para la muerte del Dasein. Y al decir esto no estoy jugando: el Dasein heideggeriano es también un ser-llamado, es siempre, nos dice *Sein und Zeit*, y como me lo ha recordado mi amigo Sam Weber, un Dasein que no accede a sí mismo más que después de la llamada (*der Ruf*), una llamada venida de lejos, que no pasa necesariamente por las palabras y que en cierta manera no dice nada. Todo el capítulo 57 de *Sein und Zeit* sobre *der Ruf* podría ser ajustado, hasta el detalle, a este análisis, por ejemplo frases como éstas: «*Der Angerufene ist eben dieses Dasein; aufgerufen zu seinem eigensten Seinkönnen (Sich-vorweg...). Und aufgerufen ist das Dasein durch den Anruf aus dem Verfallen in das Man...*» (Lo llamado es precisamente ese *Dasein;* convocado (provocado, interpelado) hacia su posibilidad más propia de ser (al encuentro de sí). Y el *Dasein* es así interpelado por esa llamada después (o fuera de) la caída en el «On»...). Desgraciadamente no tenemos tiempo para este análisis, dentro o más allá de la jerga del *Eigentlichkeit* de la que esta Universidad guarda alguna memoria.

«—Bloom is at the telephone, he said.

«—Tell him go to the hell, the editor said promptly. X is Burke's public-house, see?».

Bloom está al teléfono, conectado a una poderosa red de la que volveré a hablar dentro de un instante. Pertenece en su esencia a una estructura politelefónica. Pero está al telé-

fono en el sentido de que *espera* también al teléfono. Cuando dice «Bloom está al teléfono», como yo diré en seguida «Joyce está al teléfono», el profesor dice: espera que se le conteste, precisamente lo que no quiere hacer el editor que decide acerca del porvenir del texto y de su custodia o de su verdad —y que lo envía al infierno, abajo, a la *Verfallen,* al infierno de los libros censurados—. Bloom espera que se le responda, es decir, que se le diga «Aló, sí». Pide que se le diga «sí, sí» comenzando por el «sí» telefónico que indica que hay ahí otra voz, aunque sea un contestador automático, en la otra parte del hilo. Cuando, al final del libro, Molly dice «sí, sí», responde a una demanda, pero a una demanda que ella demanda. Ella está al teléfono hasta en su cama, pidiendo, esperando que se le pida, al teléfono (pues está sola), esperando decir «sí, sí». Y que lo pida «with my eyes» no le impide estar al teléfono, bien al contrario: «well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes».

El último *Yes*, la última palabra, la escatología del libro únicamente se puede *leer* puesto que se distingue de los otros por una mayúscula inaudible, como queda inaudible, solamente visible, la incorporación literal del «sí» (*oui*) en el ojo de la lengua del *yes* en los *eyes*.

No sabemos todavía lo que quiere decir yes y cómo esta pequeña palabra, en el caso de que lo sea, opera en la lengua y en lo que se denomina tranquilamente actos de habla. No sabemos si comparte algo con alguna otra palabra de alguna lengua, ni siquiera con un «no» que no le es ciertamente simétrico. No sabemos si existe un concepto gramatical, semántico, lingüístico, retórico, filosófico capaz de este acontecimiento señalado como *yes*. Dejemos esta cuestión por el momento. Hagamos *como si*, y no se trata de una simple ficción, nada nos impidiera, al contrario, entender lo que un «sí» acciona. Plantearemos las cuestiones difíciles más tarde, si tenemos tiempo para ello.

El «sí» al teléfono se puede dejar atravesar, en una sola y

misma ocurrencia, por varias entonaciones cuyas cualidades diferenciales se potencian sobre grandes ondas estereofónicas. Puede parecer que se limitan a la interjección o cuasiseñal mecánica que manifiesta, o bien a la simple presencia del *Dasein* interlocutor en el extremo del hilo (aló, sí...), o bien a la docilidad pasiva del secretario o del subordinario preparado para registrar las órdenes como una máquina de archivar: «yes, sir», o que se contenta con respuestas puramente informativas: «yes, sir», «no, sir». Un ejemplo entre otros. Lo elegí adrede de entre esos pasajes en los que una máquina de escribir y la apelación H.E.L.Y.H.'S nos encaminan hacia el último mueble de este vestíbulo o preámbulo tecno-telecomunicacional, un cierto gramófono, al mismo tiempo que lo derivan hacia la red del profeta Elías. He aquí, y naturalmente secciono y selecciono, filtro el bullicio:

«Miss Dunne hid the Capel street library copy of the Woman in White far back in her drawer and rolled a sheet of gaudy notepaper into her typewriter.

«Too much mystery businee in it. Is he in love with that one, Marion? Change it and get another by Mary Cecil Hayer.

«The disk shot the groove, wobbled a while, ceased and ogled them: six.

«Miss Dunne clicked on the Keyboard:

«—16 jeune 1904 (casi 80 años).

«Five tallwhitehatted sandwichmen between Monypeny's corner and the slab where Wolfe Tone's statue was not, eeled themselves turning H.E.L.Y.'S. and plodded back as they had come. (...)».

«The telephone rang rudely by her ear.

«—Hello. Yes, sir. No, sir. Yes, sir. I'll ring them up after five. Only those too, sir, for Belfast and Liverpool. All right, sir. Then I can go after six if you're not back. A quarter after. Yes, sir. Twentyseven and six. I'll tell him. Yes: one. Seven, six.

«She scribbled three figures on an envelope.

«—Mr. Boylan! Hello! That gentleman from *Sport* is looking for you. Mr. Lenehan, yes. He said he'll be in the Ormond at four. No, sir. Yes, sir. I'll ring them up after five» (228-9).

La repetición del «sí», si puede adoptar formas mecánicas, serviles, que pliegan frecuentemente la mujer a su amo, no es por accidente, incluso si toda respuesta al otro como otro singular debe, parece ser, escapar de ello. El «sí» de la afirmación, del asentimiento o del consentimiento, de la alianza, del compromiso, de la firma o del don debe llevar la repetición en sí mismo para valer lo que vale. Debe inmediatamente y *a priori* confirmar su promesa y prometer su confirmación. Esta repetición esencial se deja, pues, acosar por la amenaza intrínseca, por el teléfono interior que la parasita como su doble mimético-mecánico, como su parodia incesante. Volveremos sobre esta fatalidad. Pero entendemos ya esta gramofonía que registra la escritura en la voz más viva. La reproduce *a priori*, en ausencia de toda presencia intencional del afirmador o de la afirmadora. Tal gramofonía responde ciertamente al sueño de una reproducción que custodia, como su verdad, el «sí» viviente, archivado en su voz más viva. Pero, por lo mismo, da lugar a la posibilidad de una parodia, de una técnica del «sí» que persigue el deseo más espontáneo y más dador del «sí». Este, para responder a su destino, debe reafirmarse inmediatamente. Tal es la condición de un compromiso firmado. El «sí» no puede decirse más que si se promete la memoria del sí. La afirmación del «sí» es afirmación de la memoria. «Sí» debe conservarse, reiterarse, es decir, archivar su voz para volver a darse a entender.

Es lo que denomino el efecto de gramófono. «Sí» se gramofonea y se telegramofonea *a priori*.

El deseo de memoria y el duelo del «sí» ponen en marcha la máquina anamnésica e hipermnésica. Ésta reproduce lo vivo, el doble de su autómata. El ejemplo que elijo ofrece la ventaja de una doble contigüidad: de la palabra «sí» a la palabra «voz» y a la palabra «gramófono» en una secuencia que nombra el deseo de memoria, el deseo como memoria del deseo y deseo de memoria. Es en Hades, en el cementerio, hacia las 11 horas de la mañana, el momento del *corazón* (es decir, como lo diría todavía Heidegger, de la memoria que conserva y de la verdad), aquí del Sagrado Corazón:

«The sacred Heart that is: showing it. Heart on his sleeve. (...) How many! All these here once walked round

Dublin. Fathful departed. As you are now so once were we.

«Besides how could you remember everybody? Eyes, walk, voice. Well, the voice, yes: gramophone. Have a gramophone in every grave or keep it in the house. After dinner on a Sunday. Put on poor old greatgrandfather kraahraark! Hellohellohello amawfullyglad kraark awfullygladaseeragain hellohello amarawf koptsth. Remind you of the voive like the photograph reminds you of the face. Otherwise you couldn't remember the face after fifteen years, say. For instance who? For instance some fellow that died when I was in Wisdom Hely's» (115-6).

¿Cómo extraer o interrumpir una cita del *Ulises*? Se trata de algo siempre legítimo e ilegítimo, algo que hay que legitimar como a un bastardo. Yo podría seguir los hilos de Hely, el anciano patrón de Bloom, a través de toda clase de genealogías. Con razón o sin ella juzgo más económico fiarme de lo que lo asocia con el nombre del profeta Elías cuyos pasajes se multiplican o más bien cuya venida se promete regularmente. Pronuncio «Elie» a la francesa, pero en el Elijah inglés pueden ustedes oír resonar el *Ja* de Molly si ésta da voz a la carne (retengan esta palabra) que siempre dice «sí» (stets bejaht, recuerda Joyce invirtiendo la palabra de Goethe). No buscaré por la parte de una «voice out of heaven, calling: *Elijah*! *Elijah*! And he answered with a main cry: Abba! Adonai! And they beheld Him even Him, Ben Bloom Elijah, amid clouds of angels...» (343).

No, me vuelvo sin transición hacia la repetición, hacia lo que se llama «the second coming of Elijah» en el burdel (472). El gramófono, el personaje y la voz, si se puede decir así, del gramófono acaba de gritar: «Jerusalem! Open your gates and sing Hosanna...». Segunda venida de Elías, después de «The end of the world». La voz de Elías se presenta como una central telefónica o como un centro de conexión. Todas las redes de comunicaciones, de transportes, de transferencias y de traducción pasan por él. La politelefonía pasa por la programofonía de Elijah. No olviden, aunque ustedes podrían hacerlo, que (Molly lo recuerda) Ben Bloom Elihaj había perdido su trabajo en casa de su patrón Hely. Imaginó, entonces, prostituir a Molly, hacer que posara desnuda en casa de un hombre muy rico. Elías no es más

que una voz, una madeja de voces. Dice: «C'est moi qui opère tous les téléphones de ce réseau-là». Traducción francesa, legitimada por Joyce, de «Say, I am operating all this trunk line. Boys, do it now. God's time is 12,25. Tell mother you'll be there. Rush your order and you play a slick ace. Join on right here! Book through to eternety junction, the nonstop run». Insistiré en francés en el hecho de que es necesario alquilar (book, booking), reservar (*louer*) sus plazas cerca de Elías, de que es necesario alabar (*louer*) a Elías, elogiarlo; y el alquiler de este elogio no es otro que el libro (book)[21] que reemplaza una «eternity junction», como central transferencial y teleprogramofonía. «Just one word more», prosigue Elías que evoca entonces una segunda venida de Cristo y pregunta si estamos preparados, Florry, Christ, Stephen Christ, Zoe Christ, Bloom Christ, etc. «Are you all in this vibration? I say you are», traducido en francés por «Moi je dis que oui», traducción problemática aunque no ilícita de la que deberemos volver a hablar. Y la voz del que dice que sí, Elías, les dice a aquellos que están en la *vibration* (palabra esencial a mis ojos) que le pueden llamar a cada instante, inmediatamente, instantáneamente, sin ni siquiera pasar por la técnica ni por el correo, sino por vía solar, por cables o rayos solares, por la voz del sol, diríase por fotófono o por heliófono. El dice «by sunphone»: «Got me? That's it. You call me up by sunphone any old time. Bumboosers, save your stamps». Así pues, no me escribáis cartas, ahorraos vuestros sellos, podéis coleccionarlos como el padre de Molly.

Hemos llegado hasta este punto porque les he contado mis experiencias de viaje, round trip, y algunas llamadas de teléfono. Si les cuento historias es para retardar el momento de hablar de las cosas serias y porque estoy demasiado intimidado. Nada me intimida más que una comunidad de

[21] Hay que subrayar el juego diafórico y de correspondencias inter e intralingüísticos que se da en el original: «louer», en francés, significa «alquilar», «reservar», pero también «elogiar». A su vez, «book», en inglés, según funcione como verbo o sustantivo, significa «reservar» o «libro» respectivamente. Además, Elías y Derrida se refieren en el (y respecto al) Ulises a un reservar plaza («louer», «book») a través de unos elogios («louer») inscribiéndose en el libro («book»). *(N. del T.)*

expertos en cuestiones joycianas. ¿Por qué? Yo quería en principio hablarles de ello, hablarles de la autoridad y de la intimidación. La página que voy a leer la escribí en el avión que me llevaba hacia Oxford, Ohio, pocos días antes del viaje a Tokyo. En aquel momento había decidido proponerles la cuestión de la competencia, de la legitimidad y de la institución joyciana. ¿Quién tiene el derecho reconocido de hablar de Joyce, de escribir sobre Joyce, y quién lo hace bien? ¿En qué consiste en este caso la competencia, y la performance? Cuando acepté hablar delante de ustedes, delante de la asamblea más intimidante del mundo, delante de la más grande concentración de saber acerca de una obra tan polimática, fui en principio sensible al honor que se me había hecho. Y me pregunté por qué razón había podido hacer creer que lo merecía, por poco que eso sea. No tengo la intención de responder aquí a esta pregunta, pero sé, como ustedes, que no pertenezco a su gran e impresionante familia. Prefiero el nombre de familia al de fundación o de instituto. Algún fiador, sí, en nombre de Joyce, ha logrado ligar el porvenir de una institución a la aventura singular de un nombre propio y de una firma, de un nombre propio firmado, ya que escribir su nombre propio no es todavía firmar. Si en el avión hubieran escrito su nombre en una ficha de identidad que al llegar a Tokyo hubieran enviado, ustedes no habrían firmado todavía. Firman cuando el gesto a través del que, en un cierto lugar (de preferencia al final de la ficha o del libro), inscriben de nuevo su nombre, toma el sentido de un «sí», este es mi nombre, lo atestiguo y, sí, sí, podré todavía atestiguarlo, me acordaré en seguida, lo prometo, de que soy yo quien ha firmado. La firma es siempre un «sí, sí», el performativo sintético de una promesa y de una memoria que condiciona todo compromiso. Volveremos sobre este punto de partida obligado de todo discurso, según un círculo que es también el del sí, del amén, del así sea y del himen.

No me sentía digno del honor que se me había hecho, al contrario, pero debía alimentar el oscuro deseo de formar parte de esta poderosa familia que tiende a resumir todas las demás, comprendiendo sus ocultos relatos de bastardía, de legitimación y de ilegitimidad. Si acepté, fue sobre todo,

creo, por haber sospechado algún desafío perverso en una legitimación tan generosamente ofrecida. Ustedes lo saben mejor que yo, la inquietud respecto a la legitimación familiar es lo que hace vibrar tanto el *Ulises* como el *Finnegans Wake*. En el avión pensaba en el desafío y en la trampa a través de los que esos expertos, me decía, con la lucidez y la experiencia que les confiere una larga frecuentación de Joyce, deben saber mejor que otros hasta qué punto en cada uno de mis libros, bajo el simulacro de algunos signos de complicidad, referencias o citaciones, Joyce me resulta extraño, como si no lo conociera. La incompetencia, ellos lo saben, es la verdad profunda de mi relación con esta obra que no conozco a fondo sino indirectamente, de oídas (*par ouï-dire*), a través de rumores, de los se dice, de las exégesis de segunda mano, de las lecturas siempre parciales. Para esos expertos, me dije, es ya tiempo de que estalle la superchería y ¿cómo podría ser mejor exhibida o denunciada ésta sino en la apertura de un gran symposium?

Pues bien, para defenderme contra esta hipótesis, casi una certidumbre, me pregunté: ¿pero en qué consiste finalmente la competencia en el caso de Joyce?, ¿y qué puede ser una institución o una familia joyceanas, una internacional joyceana? No sé hasta qué punto se puede hablar de la modernidad de Joyce, pero si la hay, más allá del dispositivo de las tecnologías postales y programofónicas, consiste en que el proyecto declarado de poner a trabajar a las generaciones de universitarios durante siglos de edificación babélica ha debido regularse a sí mismo sobre un modelo de tecnología y de división del trabajo universitario que no podía ser el de siglos pasados. El intento de someter a inmensas comunidades de lectores y de escritores bajo su ley, de contenerlas por una interminable cadena transferencial de traducción y de tradición, se puede ver tanto en relación a Platón como a Shakespeare, a Dante como a Vico, por no hablar de Hegel o de otras divinidades desaparecidas. Al igual que Joyce, ninguno de ellos ha podido calcular las consecuencias futuras al ser regulado por ciertos tipos de instituciones de investigación mundial, dispuestas a utilizar no sólo medios de transporte, de comunicación, de programación organizativa que permiten una capitalización acele-

rada, una acumulación enloquecida de los intereses de saber bloqueados en nombre de Joyce, mientras que él les deja firmar a todos con su nombre, como diría Molly («I could often have written out a fine cheque for myself and write his name on it» (702)), sino también modos de archivo y de consulta de datos inauditos para todos los abuelos que acabo de nombrar olvidando a Homero. La intimidación consiste en esto: los expertos joycianos son tanto los representantes como la consecuencia del proyecto más poderoso destinado a programar a lo largo de los siglos la totalidad de las investigaciones en el campo onto-lógico-enciclopédico con la finalidad de conmemorar su propia firma. Un joycian scholar dispone, por derecho, de la totalidad de las competencias en el campo enciclopédico de la universitas. Domina el cómputo de toda la memoria, juega con todo el archivo de la cultura —al menos de la cultura llamada occidental y de lo que en ella retorna a sí misma según el círculo uliseano de la enciclopedia—. Por esa razón, se puede al menos soñar con escribir *sobre* Joyce y no *en* Joyce desde el fantasma de alguna capital extremo-oriental, sin hacerse, en mi caso, demasiada ilusión a este respecto. Los efectos de esta preprogramación, ustedes los conocen mejor que yo, son admirables y terroríficos, a veces de una violencia intolerable. Uno de ellos adopta la forma siguiente: no se puede inventar nada *a propósito* de Joyce. Todo lo que se puede decir del *Ulises*, por ejemplo, está ya previsto en él desde el principio, comprendiendo, lo hemos visto, la escena de la competencia académica y la de la ingenuidad del meta-discurso. Estamos atrapados en esa red. Encontraremos anunciados todos los gestos esbozados para tomar la iniciativa de un movimiento en un texto sobrepotencializado que les recordará, en un momento dado, que son cautivos de una red de lengua, de escritura, de saber e incluso de narración. He aquí una de las cosas que quería demostrar en seguida, contándoles todas esas historias, por otra parte verdaderas, de la tarjeta postal en Tokyo o de la llamada de teléfono de Rabaté. Lo hemos verificado, todo ello tenía su paradigma narrativo, estaba ya contado en el *Ulises*. Todo lo que me sucedía, incluso el relato de ello que trataría de hacer, estaba pre-dicho y pre-narrado en su singularidad datada, prees-

crita en una secuencia de saber y de narración en el interior de *Ulises*, por no decir de *Finnegans Wake*, por esta máquina hipermnésica capaz de almacenar en una inmensa epopeya, con la memoria occidental, y virtualmente, todas las lenguas del mundo, incluso las huellas del futuro. Sí, todo nos ha llegado ya con el *Ulises*, y firmado, en principio, Joyce.

Queda por saber lo que sucede con esta firma en esas condiciones. Esta es una de mis preguntas.

Esta situación es invertible, y contiene la paradoja del «sí». Por otra parte, la cuestión del «sí» retorna siempre a la de la *doxa*, a la de la opinión. He aquí la paradoja: en el momento en que la obra de una firma tal pone en marcha, otros dirían esclaviza, relanza en todo caso para sí, para lo que le retorna, la máquina de producción y de reproducción más competente y más efectiva, arruina o amenaza arruinar simultáneamente el modelo. Joyce ha apostado por la universidad moderna pero la desafía a recontituirse tras él. Marca en todo caso los límites esenciales. En el fondo no puede haber competencia joyceana en el sentido preciso y riguroso del concepto de competencia, con los criterios de evaluación y de legitimación que se le atribuyen. No puede haber fundación ni familia joyceana. No puede haber legitimidad joyceana. ¿Cuál es la relación con la paradoja del «sí» y con la estructura de una firma?

El concepto clásico de competencia supone que se puede disociar rigurosamente el saber (en su acto o en su posición) del acontecimiento del que se trata [22], y sobre todo del equívoco de las marcas escritas u orales, digamos de las gramofonías. La competencia supone que un meta-discurso es posible, neutro y unívoco con relación a un campo de objetividad, tenga o no la estructura de un texto. Las acciones reguladas por esta competencia deben, en principio, prestarse a una traducción sin restos con relación a un corpus él mismo traducible. Sobre todo, dichas acciones no deben ser, en lo esencial, de tipo narrativo. No se cuentan historias en la universidad, en principio; se hace historia, se cuenta para

[22] Referencia a la clásica problemática de la división lenguaje objeto (o simplemente objeto) y metalenguaje, solucionada de distinta forma según se trate de una óptica epistemológica, hermenéutica o deconstructiva. *(N. del T.)*

saber y para explicar, se habla de narraciones o de poemas épicos, pero los acontecimientos y las historias no deben darse a título de saber institucionalizable. Ahora bien, con el acontecimiento firmado Joyce, un *double bind* ha devenido al menos explícito (ya que nos preocupa desde Babel u Homero y todo lo que viene a continuación): por una parte, es necesario escribir, firmar, hacer llegar nuevos acontecimientos a las marcas intraducibles —y se trata de la llamada perdida, la amargura de una firma que pide «sí» al otro, la prescripción suplicante de un refrendo de la firma; pero, por otra, la novedad singular de cualquier otro «sí», de cualquier otra firma está ya programofonada en el corpus joyciano.

No percibo los efectos del desafío de ese *double-bind*; únicamente los percibo sobre mí mismo, en el deseo aterrorizado que yo podría tener de formar parte de una familia de representantes de Joyce de la que no sería nunca más que un bastardo. Los percibo también en ustedes.

Por una parte, ustedes tienen la seguridad legítima de poseer o de estar en vías de constituir una super-competencia a la medida de un corpus que comprende virtualmente todos aquéllos de los que trata la universidad (ciencias, técnicas, religiones, filosofías, literaturas y, coextensivas a todo esto, las lenguas). Bajo la mirada de esta competencia hiperbólica, nada es transcedente. Todo es *interior*, telefonía mental, todo puede integrarse en la domesticidad de esta encyclopaideia programotelefónica.

Pero, por otra parte, es necesario saber en el mismo momento, y *ustedes lo saben*, que la firma y el «sí» que les ocupan son capaces —es su destino— de destruir la raíz misma de esta competencia, de esta legitimidad, de su interioridad doméstica, capaces de deconstruir la institución universitaria, sus tabiques internos o interdepartamentales, así como su contrato con el mundo extra-universitario.

De ahí esa mezcla de seguridad y de amargura que se puede percibir en los joycian scholars. Por un lado, saben, como Joyce, tan astutos como Ulises, que saben más de ello, que tienen siempre otra vuelta de tuerca en sus mangas, que se trata de una reasunción totalizante o de una micrología subatomística (aquello que yo denomino «divisibilidad de la letra»), que no se puede hacer mejor, que todo es integra-

ble en el «este es mi cuerpo» del corpus. Pero, por otro lado, esta interiorización hipermnésica no puede jamás cerrarse sobre ella misma. Por razones referidas a la estructura del corpus, del proyecto y de la firma, no es posible asegurarse nunca ningún principio de verdad o de legitimidad. Desde ese momento, ustedes tienen también el sentimiento de que ya que nada nuevo les puede sorprender desde dentro, alguna cosa, en fin, les podrá suceder desde un afuera imprevisible. Y tienen invitados.

Ustedes esperan el paso o la segunda venida de Elías. Y, como en toda buena familia judía, guardan siempre un cubierto para él. Durante la espera de Elías, incluso si su venida está ya gramofonada en el *Ulises*, están preparados para conocer, oh, sin demasiada ilusión creo, las competencias exteriores de los escritores, de los filósofos, de los psicoanalistas, de los lingüistas. Ustedes les piden incluso que inauguren sus coloquios y que planteen, por ejemplo, una pregunta como ésta: ¿qué sucede hoy en Frankfurt, en esta villa en la que la internacional joyciana, la cosmopolita pero muy americana James Joyce Foundation, established Bloomsday 1967, de la que el Presidente, que representa a una gran mayoría americana, se halla en Ohio (¡de nuevo Ohio!), prosigue su edificación en una Badel moderna que es también la capital de la feria del libro y de una famosa escuela filosófica de la modernidad? Cuando apelan a los incompetentes como yo, o a las competencias pretendidamente exteriores, aún sabiendo de su inexistencia, no es para humillarlos ni tampoco porque esperen de esos invitados solamente una noticia, una buena noticia llegada para liberarles de la interioridad hipermnésica en la que giran como alucinados en el instante de una pesadilla, sino también, paradójicamente, una legitimidad, ya que ustedes están a la vez muy seguros y muy poco seguros de sus derechos e incluso de su comunidad, de la homogeneidad de sus prácticas, de sus métodos, de sus estilos. No pueden contar con un mínimo consenso, con un mínimo acuerdo axiomático entre ustedes. En el fondo no existen, no están autorizados para existir como fundación. He ahí lo que les hace leer la firma de Joyce. Y apelan a los extranjeros para que vengan a decirles, lo que precisamente hago yo al responder a

su invitación: ustedes existen, me intimidan, les reconozco, reconozco su autoridad de padre y de abuelo, reconózcanme a mí, denme un diploma de estudios joycianos.

Naturalmente, ustedes no creen ni una palabra de lo que les estoy diciendo en este momento. E incluso si fuera verdad y si, sí, es verdad, no me creerían si les dijese que yo me llamo también Elías: este nombre no está inscrito, no, en el registro civil pero me lo pusieron el séptimo de mis días. Elías es, además, el nombre del profeta que está presente en *todas* las circuncisiones. Es el patrón, si se puede decir así, de la circuncisión. La silla sobre la que se coloca al niño recién nacido durante la circuncisión se denomina «Elijah's chair». Deberíamos poner ese nombre a todas las «chairs» de estudios joycianos, de «panels» y de «workshops» organizados por su fundación. Había pensado, además, titular esta conferencia más que *La tarjeta postal de Tokyo, Circunnavegación y Circuncisión*. Un midrash cuenta que Elías se lamentaba por un olvido de la alianza con Israël, es decir, por un olvido de la circuncisión. Entonces Dios le dio la orden de estar presente en todas las circuncisiones, tal vez como forma de punición. Habríamos podido hacer sangrar[23] esta escena de firma relacionando todos los pasajes anunciados del profeta Elías con el acontecimiento de la circuncisión, momento de entrada en la comunidad, de la alianza y de la legitimación. Por dos veces al menos evoca *Ulises* al «collector of prepuces» («The islanders, Mulligan said to Haines casually, speak frequently of the collector of prepuces» (20), o «Jehovah, collector of prepuces» («—What's his name? Ikey Moses? Bloom.

«He rattled on.

«—Jehovah, collector of prepuces, is no more. I found him over in the museum when I went to hail the foamborn Aphrodite» (201). Cada vez, y a menudo después de una llegada de leche o de espuma, la circuncisión es asociada al

[23] «On aurait pu faire saigner» tiene aquí el sentido de «estrujar», «aprovechar», etc., y tal vez su significado, con estos verbos, estaría más claro, pero ello eliminaría el campo connotativo que rodea todo este pasaje del texto de Derrida: la autoridad paterna, el rito de la circuncisión, ahora el acto de sangrar, conectado evidentemente con nuestro «hacer una sangría a alguien». *(N. del T.)*

nombre de Moïses, como en este pasaje en el que delante de «the name of Moses Herzog», «—Circumcised! says Joe. —Ay, says I. A bit off the top» (290). Ustedes habrían podido jugar también con el hecho de que en hebreo la palabra que corresponde a «suegro» (step-father: recuerden a Bloom cuando afirma delante de Stephen que está dispuesto a ir «a step farther») nombra también al circuncidor. Y si Bloom tiene algún sueño, éste es precisamente el de hacer entrar a Stephen en la familia, y, por ello mismo, mediante el matrimonio y la adopción, el de circuncidar al griego.

¿Hacia dónde nos dirigimos, pues, con la alianza de esta comunidad joyciana?, ¿qué le sucederá con este ritmo de acumulación y de conmemoración en uno o dos siglos, si tenemos en cuenta las nuevas tecnologías de archivo y de acumulación de la información? En el fondo, Elías no es yo ni ningún extranjero llegado para deciros la noticia, hasta el apocalipsis de los estudios joycianos, es decir, la verdad, la revelación final (y ustedes saben que Elías era asociado siempre al discurso apocalíptico). No, Elías es ustedes, ustedes son el Elías del *Ulises* que se presenta como la gran central telefónica («*Hello there, central!*» (149)), el centro de conexión, la red a través de la que debe transitar cualquier información. Es posible que nos imaginemos inmediatamente un computer gigante de los estudios joycianos («operating all this trunk line...Book to eternity junction...»). Capitalizaría todas las publicaciones, coordinaría y teleprogramaría las comunicaciones, los coloquios, las tesis, los papeles, constituiría los índices en todas las lenguas. Podríamos consultarlo a cada instante por satélite o por heliófono («sunphone»), noche y día, contando con la «reliability» de un contestador automático. «Hello, yes, yes, what are you asking for? oh for all the ocurrences of the word «yes» in *Ulisses*? Yes». Quedaría por saber si la lengua fundamental de este ordenador sería el inglés, y si su título (su «patent») sería americano a causa de la aplastante y significante mayoría de los americanos en el trust de la fundación Joyce. Quedaría asimismo por saber si es posible consultarle a este ordenador sobre el «sí» en todas las lenguas, si es posible contentarse con la palabra «sí» y si el «sí», en particular el comprometido en las operaciones de consulta,

puede ser contabilizado, calculado, enumerado. Un círculo me llevará en seguida a esta cuestión.

En todo caso, aunque sea la del profeta, la del circuncidor, la de la competencia polimática y la de la matriz telemática, la figura de Elías no es más que una sinécdoque de la narración uliseana, a la vez más pequeña y más grande que el todo.

Deberíamos, pues, deshacernos de una doble ilusión y de una doble intimidación. 1. Ninguna verdad puede venir de fuera de la comunidad joyciana y sin la experiencia, la astucia y el saber acumulados por lectores superentrenados. 2. Pero inversa o simétricamente, no existe modelo para la competencia «joyciana», tampoco interioridad ni cierre posible para el concepto de dicha competencia. No hay criterio absoluto para medir la pertinencia de un discurso en relación con un texto firmado «Joyce». El concepto mismo de competencia se encuentra puesto en entredicho por este acontecimiento, pues es necesario escribir en una lengua, responder al «sí» y refrendar la firma en otra lengua, lo que hace que el discurso mismo de la competencia (el del saber neutro y metalingüístico, al abrigo de toda escritura intraducible, etc.) sea incompetente, el menos pertinente en relación con Joyce, que además se encuentra también en la misma situación cada vez que habla de su «obra». En lugar de proseguir por la vía de estas generalidades, y teniendo en cuenta la hora, vuelvo al «sí» del *Ulises*. Desde hace tiempo la cuestión del «sí» moviliza o atraviesa todo lo que me esfuerzo en pensar, enseñar o leer. Por no hablar más que de las lecturas, he consagrado seminarios y textos al «sí», al doble «sí» del Zaratustra de Nietzsche —«Thus spake Zarathustra», dice entonces Mulligan (29)—, el «sí, sí» del himen que es siempre el mejor ejemplo de ello, el «sí» de la gran afirmación del mediodía, y después la ambigüedad del doble «sí»: uno vuelve con la asunción cristiana de la carga, el «Ja, Ja» del asno sobrecargado, como Cristo, de memoria y de responsabilidad. El otro «sí, sí» ligero, aéreo, danzante, solar, es también un «sí» de reafirmación, de promesa y de juramento, un «sí» del eterno retorno. La diferencia entre los dos «sí», o más bien entre las dos repeticiones del «sí», es inestable, sutil, sublime. Una repetición acosa a la otra.

Para Nietszche que, por otra parte como Joyce, preveía que un día se crearían cátedras para estudiar su Zaratustra, el «sí» encuentra siempre su oportunidad en una cierta mujer. Del mismo modo, en *La folie du jour*, de Blanchot, el cuasinarrador atribuye el poder-decir «sí» a las mujeres, a la belleza de las mujeres, bellas en tanto en cuanto dicen «sí»: «J'ai pourtant rencontré des êtres qui n'ont jamais dit à la vie, tais-toi, et jamais à la mort, va-t-en. Presque toujours des femmes, de belles créatures».

El «sí» sería, pues, de la mujer —y no sólo de la madre, de la carne, de la tierra, como se dice a menudo respecto del «yes» de Molly en la mayor parte de las lecturas que se le han consagrado: Penélope, bed, flesh, earth, monólogo, dicen Gilbert y tantos otros después de él, incluso antes de él, y Joyce no es, referido a ello, más competente que otro. Esto no es falso; es incluso la verdad de una cierta verdad, pero no es todo y no es tan simple. La ley del género me parece ampliamente sobredeterminada e infinitamente más complicada, aunque se trate de género sexual o gramatical, o incluso de técnica retórica. Llamarlo monólogo revela una ligereza sonámbula. Les he invitado, pues, a reescuchar los «sí» de Molly. Pero ¿podría hacerse eso sin ponerlos en resonancia con todos los «sí» que los anuncian, les corresponden o los retienen al final del hilo durante todo el libro? El último verano, en Niza, releí el *Ulises*, primero en francés, después en inglés, lapicero en mano, contando los *sí*, después los *yes*, y esbozando una tipología. Como ustedes imaginarán, yo soñaba con conectarme al ordenador de la fundación Joyce, y la cuenta no era la misma en una lengua y otra.

Molly no es Elías, éste no es Moelie (saben ustedes que el Mohel es el circuncidor), y Molly no es Joyce, pero sin embargo su «yes» circunnavega y circuncida, enmarca el último capítulo del *Ulises*, pues es a la vez su primera y su última palabra, su envío y su caída: «Yes, because he never did...», y al final: «... and yes I said yes I will yes». El último *Yes* escatológico ocupa el lugar de la firma, abajo y a la derecha del texto. Incluso si se distingue, como se debe, el «sí» de Molly del *Ulises* en el que ella no es más que una figura y un momento, incluso si se distinguen, como se debe

hacer, esas dos firmas (la de Molly y la del *Ulises*) de la de Joyce, queda aún el hecho de que se leen y se llaman las unas a las otras. Se apelan precisamente a través de un «sí» que instala siempre una escena de llamada y de demanda, confirmación y refrendo de la firma. La afirmación exige *a priori* la confirmación, la repetición, la custodia y la memoria del «sí». Una cierta narratividad se encuentra en el corazón simple del más simple «sí»: «I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes, etc.». Un «sí» no viene nunca solo, y no se está nunca solo al decir «sí». No más solo que para reír, como dice Freud, y volveremos sobre ello.

¿En función de qué la cuestión de la firma joyciana supone lo que se denominará aquí curiosamente la cuestión del «sí»? Hay una cuestión del «sí», una demanda del «sí» y, tal vez, pues no es algo nunca seguro, una afirmación incondicional e inaugural del «sí» que no se distingue necesariamente de la cuestión o de la demanda. La firma de Joyce, al menos la que interesa aquí y cuyo fenómeno no he pretendido nunca agotar, no se resume en la aposición de su sello bajo la forma del nombre patronímico y de los juegos de significantes, como se dice, en los que reinscribir el nombre «Joyce». Las inducciones a las que esos juegos de asociación y de sociedad han dado lugar desde hace mucho tiempo son fáciles, fastidiosas e ingenuamente jubilosas, pues incluso si no carecen de toda pertinencia, comenzarían por confundir una firma con la simple mención, aposición o manipulación de un nombre de estado civil. Una firma no retorna ni en su fenómeno jurídico, lo he sugerido hace un momento, ni en la complejidad esencial de su estructura, con la sola mención del nombre propio. El nombre propio mismo, que una firma no se contenta con deletrear o con mencionar, no se reduce al patrónimo legal. Éste corre el riesgo de tender un anzuelo hacia el que se precipitarían los psicoanalistas deseosos de concluir. Traté de mostrarlo a propósito de Genet, Ponge o Blanchot. En cuanto a la escena del patrónimo, las primeras páginas del *Ulises* deberían bastar para avisar a un lector.

¿Quién firma?, ¿quién firma qué con el nombre de Joyce? La respuesta no debería tener la forma de una clave o

de una categoría clínica que se sacaría uno del bolsillo con ocasión de un coloquio. Sin embargo, a título de modesto preliminar, y que tal vez me interese únicamente a mí, digamos que juzgué indispensable plantear esta cuestión de la firma a través de la del «sí» que ella implica siempre, y en tanto que se *une* aquí, se desposa («*marie*») (me detengo en esta palabra francesa: *mari, marri, marie*)[24] con la del saber que ríe y de qué manera ríe *con* Joyce, *en* Joyce, especialmente desde el *Ulises*. ¿Qué hombre ríe?, ¿es un hombre? ¿Y eso que ríe, cómo ríe?, ¿ríe? Pues hay más de una modalidad, más de una tonalidad del reír, como hay toda una gama (*gamme*) (una poligame) en el game o le gamble[25] del «sí». ¿Por qué -game, «game» y «gamble»? Porque antes del gramófono, justo antes, y de la secuencia de Elías como operador de la gran central, el gnomo, el «hobgoblin» habla *en francés* el lenguaje del croupier: «Il vient! [supongo que Elías o Cristo]. C'est moi! L'homme qui rit! L'homme primigène! (He whirls round and round with dervish howls). Sieurs et dames, faites vos jeux! (He crouches juggling. Tiny roulette planets fly from his hands). Les jeux son faits! (The planets rush together, uttering crepitant cracks). Rien n'va plus» (472). Il vient, rien n'va plus, en francés en el texto. La traducción francesa no lo indica, el francés borra el francés, a riesgo de borrar una connotación o una referencia esencial en esta auto-presentación del hombre que ríe. Dado que hablamos de traducción, tradición y transferencia del «sí», sepamos que el mismo problema se plantea en la versión francesa del «sí» cuando éste aparece, como se dice, «en francés en el texto», y también en bastardilla. El borramiento de esas marcas es tanto más grave en cuanto que el «Mon père, oui» presenta el valor de una citación que acusa todos los problemas del «sí» citado. En 1. 3 (Proteo), poco después de la evocación de la «ineluctable modality of the visible» y de la «ineluctable modality of the audible», dicho en otro modo: de la ineluctable gra-

[24] Literalmente, «marido, triste, casarse». *(N. del T.)*

[25] En el original inglés, «juego» y «jugada». Las paronomasias y derivatios, en este caso intra e interlingüísticas, son evidentes: *gamme, poligame, game, gamble... (N. del T.)*

mofonía del «yes», «sounds solid» repite el mismo pasaje por el «navel cord» que interroga la consubstancialidad del padre y del hijo, y ello muy cerca de una escena escriturotelefónica y judaico-helénica («Hello. Kinch here. Put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, nought, one (...) Yes, sir. No, sir. Jesus wept: and no wonder, by Christ».) En la misma página (44) (y debemos, por razones esenciales, tratar aquí las cosas por contigüidad) lo que la traducción francesa, confirmada por Joyce, traduce como «sí» no es «yes» sino en una ocasión «I am» y en otra «I will». Volveremos circularmente a ello. He aquí pues el pasaje, seguido de cerca por el mandato de la madre que Stephen no puede aceptar en una estación francesa (postigo «cerrado») y por la alusión al «blue French telegram, curiosity to show: —Mother dying come home father»: «—C'est tordant, vous savez. Moi je suis socialiste. Je ne crois pas en l'existence de Dieu. Faut pas le dire à mon père.

«—Il croit?

«—Mon père, oui» (47).

La cuestión de la firma que permanece toda de una pieza ante nosotros, la modesta pero indispensable dimensión preliminar de su elaboración, se situaría, creo, en el ángulo del «sí» — del «sí» visible y del «sí» audible, del «sí» «sí» sin ninguna filiación etimológica entre las dos palabras «sí» y «sí», del *yes for the eyes* y del *yes for the ears*, y del reír, en el ángulo del «sí» y del «reír». En suma, a través del lapsus telefónico que me ha hecho decir u oír «decír sí» («oui dire»), ese «sí reír» («oui rire»)[26] que se abre camino, y la diferencia consonántica de *d* a *r*. Éstas son, por otra parte, las únicas consonantes de mi nombre.

¿Por qué reír? Sin duda está ya todo dicho sobre el reír en Joyce, sobre la parodia, la sátira, la burla, el humor, la ironía, la broma. Resta tal vez por pensar el reír como

[26] Consúltese la nota 1 en la que se explica la diseminación de la fórmula «oui-dire». Al juego paronomásico iniciado ya desde el título se añade ahora una nueva variación fónico-semántica (paronomasia): el «oui-rire» que, aparte del explícito juego consistente en la variación de las consonantes *d* y *r*, mantiene un palimpsesto de sentido con «oui dire», «oui-dire» y «ouï-dire», para el ojo y para el oído. *(N. del T.)*

resto[27]. ¿Qué es lo que quiere decir el reír? ¿Qué es lo que eso quiere decir? Una vez que se haya reconocido en principio que en el *Ulises* la totalidad virtual de la experiencia, del sentido, de la historia, de lo simbólico, de las lenguas y de las escrituras, el gran ciclo y la gran enciclopedia de las culturas, de las escenas y de los afectos, la suma de las sumas en suma, tiende a desplegarse y a reconstituirse jugando toda su combinatoria, la escritura que busca ocupar virtualmente todos los lugares, la hermenéutica totalizante que constituye la tarea de una fundación mundial y eterna de los estudios joycianos, se encontrará ante lo que yo vacilo en denominar un afecto dominante, una *Stimmung* o un *pathos*, un tono que re-atraviesa todos los otros y que, por tanto, no forma parte de la serie de los otros ya que viene a remarcarlos a todos, a unirse a ellos sin dejarse adicionar o totalizar, de manera a la vez cuasi-trascendental y suplementaria. Y es el sí-reír (oui-rire) el que sobre-señala no sólo la totalidad de la escritura sino también todas las cualidades, modalidades, géneros del reír cuyas diferencias podrían dejarse clasificar según alguna tipología. ¿Por qué, pues, el sí-reír (oui-rire) *antes y después de todo*, de todo lo que una firma es o deja contar?

No tengo tiempo de esbozar ese trabajo y esa tipología. Muy por encima diré solamente dos palabras acerca de la doble relación, de la relación, pues, inestable que orienta con su doble tonalidad mi lectura o mi reescritura de Joyce, esta vez más allá incluso del *Ulises*, mi doble relación con ese sí-reír (oui-rire). Mi presunción es que no soy el único en proyectar esa doble relación. Sería instituida y demandada, requerida, por la misma firma joyciana.

Por una oreja, a través de un cierto oído *(ouïe)*, oigo resonar un sí-reír (oui-rire) reactivo, incluso negativo. Goza del dominio hipermnésico, tejiendo una tela de araña que desafía cualquier otro dominio posible, tan inexpugnable como un alfa y omegaprogramófono en el que todas las his-

[27] En el original dice «Reste peut-être à penser le rire comme reste, précisément». Se juega, pues, con una diáfora. La traducción convierte la diáfora poliptotónica (reste-reste) en una nueva paronomasia (resta-resto). *(N. del T.)*

torias, todos los relatos, discursos, saberes, todas las firmas futuras que se podrían dirigir a las instituciones joycianas y algunas otras serían preescritas, computadas de entrada más allá de cualquier computer efectivo, precomprendidas, cautivas, predichas, parceladas, metonimizadas, agotadas, como los objetos, sabiéndolo ellos o no. Y la ciencia o la consciencia no arreglan nada, al contrario. Permite justamente poner su suplemento de cálculo al servicio de la firma dominante. Puede reírse de Joyce, pero de esa manera se endeuda más aún después de él. Como se dice en el *Ulises* (197), «Was Du verlachst wirst Du noch dienen. Brood of mockers».

Hay un James Joyce al que oigo reír de esa omnipotencia, de ese gran rodeo realizado (hablo de los rodeos de Ulises, de su astucia retorcida y del gran rodeo que cumple hasta el retorno, cuando ha vuelto definitivamente)[28], reír triunfal y jubiloso, pero también el júbilo que traiciona siempre alguna tristeza, reír a causa de una lucidez resignada. Ya que la omnipotencia es fantasmática, abre y define también la dimensión del fantasma, y Joyce no puede dejar de saberlo. Él no ignora, por ejemplo, que ese libro de todos los libros que es *Ulises* o *Finnegans Wake* es también un pequeño libro entre otros millones de libros en la Library of Congress o en el pequeño quiosco de un hotel, perdido en el archivo no libresco, y que millares de turistas americanos o no americanos tendrán, cada vez menos, la suerte de reencontrar en algún «curious meeting». O incluso un pequeño libro astuto que algunos juzgarán todavía demasiado ingenioso, industrioso, manipulador, sobrecargado de un saber impaciente de mostrarse mientras se oculta, sobrecargado de mala literatura *en suma*, vulgar por no dejar jamás su suerte a la incalculable simplicidad del poema, gesticulador de tecnología super-cultivada e hiperescolástica, literatura de doctor un poco demasiado sutil, incluso de un Doctor Pangloss recientemente alfabetizado que habría tenido la suerte calculada de hacerse censurar y, por ello, de hacerse lanzar a

[28] El texto original francés vuelve sobre las paronomasias y las derivaciones. Literalmente dice «je parle des *tours* d'Ulysse, de sa ruse *retorse* et du grand *tour* qu'il accomplit jusqu'au *retour*, quand il est revenu de *tout*». (La bastardilla es del traductor.)

la fama por las «Us postal authorities». Incluso en su fantasmagoría resignada, ese sí-reír (oui-rire) reafirma el dominio de una subjetividad que recoge recogiéndose ella misma. Hunde y se hunde, a veces de forma sádica, sardirónicamente: cinismo del rictus, del sarcasmo y de la mofa, brood of mockers. Se hunde y se carga, se entorpece o se llena con toda la memoria, asume la reasunción, el agotamiento, la parousia. No hay contradicción en decír de ese sí-reir (ouirire) que es todavía el del asno cristiano, según Nietzsche, el animal judeo-cristiano que quiere hacer reír al griego una vez circuncidado de su propio reir: memoria asumida, culpabilidad, deuda, A, E, I, O, U (I owe you, ese «yo» que se constituye en la deuda misma, no viniendo a sí mismo allá donde estaba más que a partir de la deuda; y esa relación entre la deuda y las vocales, entre el *yo te doy* y la vocalización, habría debido conducirme, si bien no tengo tiempo, a releer lo que traté de decir en otro lugar, concretamente en *La carte Postale* o en *Deux mots pour Joyce*, sobre el «and he war» y el «Ha, he, hi, ho, hu» del *Finnegans Wake* con el I, O, U de *Ulysses*, curioso anagrama del sí francés, terrible y didácticamente traducido por «je vous dois» en la versión autorizada por Joyce, aquélla a la que él dijo «sí» consintiéndola. ¿Lo ha dicho en francés, sólo con vocales, o en inglés?). El reír se ríe de su endeudamiento con el nunca jamás de las generaciones de herederos, de lectores, de guardianes, de joycian scholars y de escritores. Ese sí-reír (ouirire) de reapropiación enmarcadora, de recapitulación odiseica y omnipotente, acompaña la puesta en escena de un dispositivo virtualmente capaz de hacer crecer de entrada su firma legalizada, hasta la de Molly, la de todos los refrendos futuros, incluso después de una muerte del artista como hombre viejo que no comporta más que una certeza vacía, el accidente de una substancia. La máquina de filiación —legítima o bastarda— funciona correctamente, está dispuesta a todo, a domesticarlo todo, circuncidar o cincunvenir, se presta a la reapropiación enciclopédica del saber absoluto que se recoge después de sí como Vida del Logos, es decir, lo mismo que en la verdad de la muerte natural. Nosotros estamos aquí, en Frankfurt, para dar testimonio de ello en su conmemoración.

Pero me da la impresión de que la tonalidad escatológica de este sí-reír (oui-rire) está también trabajada o atravesada, prefiero decir frecuentada, alegremente ventriloqueada por una música distinta, por las vocales de un canto diferente. Lo oigo también, muy cerca del otro, como el sí-reír (oui-rire) de un don sin deuda, la afirmación ligera, casi amnésica, de un don o de un acontecimiento abandonado, eso que se denomina la «obra» en lengua clásica, firma perdida y sin nombre propio que no muestra y no nombra el ciclo de la reapropiación y de la domesticación de todas las rúbricas sino para delimitar su fantasma; y lo hace para economizar en ello la efracción necesaria con la venida del otro, de un otro que se podría siempre llamar Elías, si Elías es el nombre del otro imprevisible al que se le debe guardar un lugar. No el Elías gran operador de la central, Elías el jefe de la red megaprogramotelefónica, sino el otro Elías, Elías el otro. Es un homónimo, Elías puede ser siempre el uno y el otro a la vez, no se puede invitar a uno sin correr el riesgo de tener al otro. Y es necesario correr siempre ese riesgo. Vuelvo, pues, con este último movimiento, al riesgo o a la suerte de esta contaminación de un sí-reír (oui-rire) por otro, al parasitaje de un Elías, es decir, de un yo, por el otro.

¿Por qué he asociado la cuestión del reír, como tonalidad fundamental y cuasi-trascendental, a la del «sí»?

Para preguntarse acerca de lo que adviene con el *Ulises*, o con la llegada [29] de lo que o de quien sea, la de Elías por ejemplo, es necesario tratar de pensar la singularidad del acontecimiento: la unicidad, pues, de una firma, o más bien de una marca irreemplazable que no se reduce necesariamente a un fenómeno legítimo de autor legible a través de un patrónimo, después de la cincuncisión. Es necesario tratar de pensar la circuncisión, si ustedes quieren, desde una posibilidad de marca, o de traza, que preceda su figura, y se la dé. Ahora bien, si el reír es una tonalidad fundamental o abismal del *Ulises*, si su análisis no es agotado por ninguno

[29] Juego de derivaciones: «Pour se demander ce qui *arrive* avec Ulysses, ou avec l'*arrivée* de quoi ou de qui que ce soit...» (La bastardilla es del traductor.)

de los saberes disponibles precisamente porque él se ríe de saber y del saber, entonces el reír estalla en el acontecimiento mismo de la firma. No hay firma sin «sí». Si la firma no llega a manipular o a mencionar un nombre, supone, en cambio, el compromiso irreversible de quien confirma, *diciendo o haciendo sí*, la fianza de una marca dejada. Antes de preguntarse quién firma, si Joyce es o no es Molly, o acerca de la diferencia entre la firma del autor y la de una figura o de una ficción firmada por el autor, antes de posicionarse con respecto a la diferencia sexual como dualidad y de manifestar su convicción sobre el carácter (cito a Frank Budgen y a algunos otros a continuación) «onesidedly womanly woman» de Molly, la bella planta, la hierba o el pharmakon, o sobre el carácter «onesidedly masculine» de James Joyce, antes incluso de tener en cuenta lo que éste ha dicho del monólogo non-stop como «the indispensabe countersign to Bloom's passport to eternity» (y una vez más no me parece que la competencia del Joyce de las cartas y de las conversaciones goce de ningún privilegio absoluto), antes de manipular alegremente las categorías clínicas y un saber psicoanalítico derivados de las posibilidades de las que aquí hablamos, es preciso preguntarse qué es una firma, en qué sentido requiere ella un «sí» más «antiguo» que la pregunta «qué es» puesto que ella lo presupone, y en función de qué el «sí» tiene lugar siempre como un «sí, sí». Digo el «sí» y no la palabra «sí», pues puede haber un «sí» sin palabra, y ello constituye todo nuestro problema.

Sería necesario, habría hecho falta anteponer a todos esos discursos una larga meditación sabia y pensante sobre el sentido, la función, y, sobre todo, la presuposición del «sí»: antes de la lengua, en la lengua, pero también en una experiencia de la pluralidad de las lenguas de la que tal vez no da cuenta una lingüística en el sentido estricto. La apertura hacia una pragmática me parece necesaria, pero insuficiente en tanto que no se abre a un pensamiento de la huella o de la escritura, en un sentido que he tratado de especificar en otra parte y que no puedo reconstituir aquí [30].

[30] Es interesante, a este respecto, consultar, aparte de la obra general derridiana, su trabajo «signature événement contexte», en *Marges de la phi-*

¿Qué es lo que se dice, se escribe, adviene con el «sí»? El «sí» puede estar implicado sin que sea dicha o escrita necesariamente la palabra. Ello permite, por ejemplo, multiplicar los «sí» de la traducción francesa en todos los lugares en los que se supone que un sí es señalado por las frases inglesas en las que el «yes» está ausente. Pero, en última instancia, es grande la tentación, en francés pero en principio en inglés, de reduplicar con una especie de «sí» continuo un «sí» que es coextensivo a todo enunciado, de reduplicar incluso los síes articulados por la simple indicación de un ritmo, las reanudaciones de la respiración en forma de pausa o de interjecciones murmuradas, como la que se produce a veces en el *Ulises*: el «sí» viene, de mí a mí, de mí al otro en mí, del otro a mí, a confirmar el *Aló* telefónico primario: sí, eso es, es lo que digo, en efecto hablo, sí, helo aquí, hablo, sí, sí, ustedes oyen, les oigo, sí, estamos aquí para hablar, existe el lenguaje, me oyen bien, está bien así, eso tiene lugar, sucede, se escribe, se señala, sí, sí.

Pero reparemos en el fenómeno «sí», el «sí» manifiesto y manifiestamente señalado en tanto *palabra* hablada, escrita o fonogramada. Tal palabra dice, pero no dice nada por sí misma si por decir se entiende designar, mostrar, describir alguna cosa que se encuentre fuera del lenguaje o fuera de la marca. Sus únicas referencias son otras marcas que son también las marcas del otro. Desde el momento en que el «sí» no dice, no muestra, no nombra nada que se halle fuera de la marca, algunos estarían tentados de concluir que el «sí» no dice nada: una palabra vacía, apenas un adverbio ya que todo adverbio, según la categoría gramatical bajo la que se sitúa el «sí» en nuestras lenguas, posee una carga semántica más rica, más determinada que la del sí que, sin embargo, él supone siempre. En suma, el «sí» sería la adverbialidad trascendental, el suplemento imborrable de todo verbo: en el principio el adverbio, sí, pero como una interjección todavía muy cerca del grito inarticulado, una vocalización preconceptual, el perfume de un discurso. Por

losophie, París, Minuit, 1972. Ahí se halla desarrollada su crítica a los planteamientos de la pragmática, así como el «concepto no vulgar de escritura». *(N. del T.)*

lo mismo que no se puede reemplazar «sí» por un objeto que tendría prohibido describir (no describe nada, no constata nada incluso si es una especie de performativo implicado en toda constatación: sí, constato, es constatado, etcétera), ni siquiera por el objeto que tiene prohibido aprobar o afirmar, por lo mismo no se podría reemplazar el «sí» por los nombres de los conceptos que tiene prohibido describir este acto o esta operación, suponiendo que se trate de un acto o de una operación. El concepto de actividad o de actualidad no me parece apto para dar cuenta de un «sí». Y no se puede reemplazar ese cuasi-acto por «aprobación», «afirmación», «confirmación», «acquiescencia», «consentimiento». La palabra «afirmativo» de la que se sirven los militares para evitar cualquier tipo de riesgos técnicos, no reemplaza el «sí», lo supone: sí, digo correctamente «afirmativo».

¿Qué nos hace pensar ese «sí» que no nombra, describe, designa nada y que no tiene ninguna referencia fuera de la marca? Y no fuera del lenguaje pues el «sí» puede prescindir de palabras, en todo caso de la palabra «sí». Por su dimensión radicalmente no constatativa o no descriptiva, incluso si dice «sí» en una descripción o en una narración, «sí» es en su totalidad, y por excelencia, un performativo. Pero esta caracterización me parece insuficiente. En primer lugar porque un performativo debe ser una *frase* y una frase muy dotada de sentido por sí misma, en un contexto convencional dado, para producir un acontecimiento determinado. Así pues, creo, sí, que, por decirlo según un código filosófico clásico, «sí» es la condición trascendental de toda dimensión performativa. Una promesa, un juramento, una orden, un compromiso, implican siempre un «sí, firmo». El «yo» de «firmo» dice y se dice «sí» incluso si firma un simulacro. Todo acontecimiento producido por una marca performativa, toda escritura en sentido amplio compromete un «sí», sea éste fenomenalizado o no, es decir, verbalizado o adverbializado como tal. Molly dice «sí», evoca el «sí», el «sí» que dice son sus ojos para pedir «sí» con sus ojos, etcétera.

Nos detenemos aquí en un lugar que *no es todavía* el espacio en el que pueden y deben desarrollarse las grandes cuestiones del origen de la negación, de la afirmación o de

la denegación. Ni siquiera el espacio en el que Joyce ha podido invertir el «Ich bin der Geist der stets verneint» diciendo que Molly es la carne que dice siempre «sí». El «sí» del que hablamos ahora es «anterior» a todas esas alternativas transpositivas, a todas esas dialécticas. Lo suponen y lo envuelven. Antes de que el *Ich bin* afirme o niegue, el sí se pone o se pre-supone: no como *ego*, yo consciente o inconsciente, sujeto masculino o femenino, espíritu o materia, sino como fuerza pre-performativa que, bajo la forma del «yo», por ejemplo, indica que *yo* se dirige hacia el otro, por muy indeterminado que sea él o ella: «Sí-yo» «yo-digo-sí-al-otro», incluso si *yo* dice «no» e incluso si yo se dirige sin decir. El «sí» minimal y primario, aló telefónico o golpe a través del muro de una prisión, indica, antes de querer decir o de significar, «yo-estoy-ahí», escucho, respondo, hay señal, hay otro. Las negatividades pueden venir a continuación, pero incluso si se apoderan de todo, ese «sí»-ahí no se borra jamás.

He tenido que ceder a la necesidad retórica de traducir esta dirección mínima e indeterminada, casi virgen, a través de palabras, y a través de palabras tales como «yo», «yo soy», «lenguaje», etc., allí donde la posición del *yo*, del ser y del lenguaje permanece todavía originada en ese «sí». Ello constituye toda la dificultad para quien quiere decir algo sobre el «sí». Un metalenguaje será siempre imposible a ese respecto en la medida en que él mismo supondrá un acontecimiento del «sí» que no podrá comprender. Igualmente sucederá con toda contabilidad o cómputo, con todo cálculo que quiera ordenar una serie de «sí» bajo el principio de razón y de sus máquinas. «Sí» indica que hay una dirección hacia el otro. Esta dirección no implica necesariamente un diálogo o una interlocución, pues no supone ni la voz ni la simetría, sino en principio la precipitación de una respuesta que ya demanda. Pues si hay otro, si hay «sí», el otro no se deja nunca producir por él mismo o por el yo. «Sí», condición de toda firma y de todo performativo, se dirige hacia el otro al que no constituye y al que no puede sino comenzar por pedir en respuesta a una petición siempre anterior, por pedirle que diga «sí». El tiempo no aparece más que después de esta singular anacronía. Esos compromisos pueden

permanecer ficticios, falaces, siempre reversibles, la dirección puede permanecer divisible o indeterminada, pero ello no cambia nada en la necesidad de la estructura. Ella rompe *a priori* todo monólogo posible. Nada es menos monologante que el monólogo de Molly incluso si, en el interior de ciertos límites convencionales, se tiene el derecho de considerarlo como realización del género o del tipo «monólogo». Pero un discurso comprendido entre dos «Yes» de cualidades diferentes, dos «Yes» mayúsculos, dos «Yes» gramofonados, no podría ser un monólogo, a lo sumo un soliloquio.

Pero se comprende por qué la apariencia de monólogo puede aquí imponerse, precisamente a causa del «sí, sí». El «sí» no dice nada y no pide nada más que otro «sí», el «sí» de otro que, como veremos en un instante, está analíticamente implicado en el primer «sí». Éste no se sitúa, no se adelanta, no se indica más que en la llamada de su confirmación, en el «sí, sí». Eso comienza por el «sí, sí», por el segundo «sí», por el otro «sí», pero como es todavía un «sí» que se recuerda (y Molly se acuerda después del otro «sí»), se puede estar siempre tentado de apelar a esta anamnesis monológica. Y tautológica. El «sí» no dice nada más que el «sí», otro «sí» que se le parece incluso si dice «sí» a la llegada de otro «sí». Parece mono-tautológica, o especular, o imaginaria, porque abre la posición del *yo*, ella misma condición de toda performatividad. Austin recuerda que la gramática del performativo por excelencia es la de una frase en primera persona del presente de indicativo: sí, prometo, acepto, rechazo, ordeno, I do, I will, etc. «El promete» no es un performativo explícito y no puede serlo salvo si se sobreentiende un «yo», por ejemplo: «yo os juro que el promete, etc.».

Recuerden a Bloom en la farmacia. Se habla entre otras cosas de perfumes. Recuerden también que los «sí» de Molly, la hierba, pertenecen también al elemento del perfume. Yo hubiera podido, y por un instante lo soñé, hacer de este discurso un tratado de perfumes, es decir, del pharmakon, y titularlo *Del perfumativo en el Ulises*. Recuerden que Molly se acuerda de todos esos «sí», se acuerda a través de todos esos «sí» como de los consentimientos de eso mismo que huele bien, es decir, el perfume: «he asked me

would I yes to say yes my mountain flower [el nombre de Bloom, Flower, seudonimizado sobre la tarjeta postal en la lista de correos, se evapora aquí] and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes...» Justo en el principio del libro, la cama, la carne y el «sí» son también alusiones al perfume: «To smell the gentle smoke of tea, fume of the pan, sizzling butter. Be near her ample bedwarmed flesh. Yes, yes» (63). El «yes, I will» parece tautológico, despliega la repetición apelada y presupuesta por el sí denominado primario que, en suma, no dice más que «I will» y «I» como «I will». Y, en fin, recuerden, decía yo, a Bloom en la farmacia (86). Se habla de perfumes: «...had only one skin. Leopold, yes. Three we have». Una línea más abajo: «But you want a perfume too. What perfume does your? Peau d'Espagne. That orangeflower». De ahí pasa al baño y, después, al masaje: «Turkish. Massage. Dirt gets rolled up in your navel. Nicer if a nice girl did it. Also I think I. Yes I. Do it in the bath». Si, con derecho o sin él, se elige este segmento (*Also I think I. Jes I*) se obtiene la *proposición* minimal, por otra parte equivalente al *I will* que manifiesta la hetero-tautología del «sí» implicado en todo cogito como pensamiento, posición de sí y voluntad de posición de sí. Pero a pesar de la escena ombrílica o umbilical (navel cord again), a pesar de la apariencia archi-narcisista y auto-afectiva de ese «sí-yo» que sueña con concentrarse, lavarse, apropiarse, asearse sólo en la caricia misma, el «sí» se dirige hacia el otro y no puede más que apelar al «sí» del otro, comienza por responder. No tenemos tiempo, me apresuro en un estilo todavía más telegráfico. La traducción francesa del «I think I. Yes I» es muy deficiente ya que ofrece «Je pense aussi à. Oui, je»[31] en lugar de «Je pense je», Yo pienso el yo o el yo piensa yo, etc. Y el «curious longing I» que sigue inmediatamente deviene en francés «Drôle d'envie que j'ai là, moi». La respuesta, el «sí» del otro llega, además, para sacarlo de su sueño bajo la forma un poco mecánica de un «sí» de farmacéutico, «Yes, sir, the chemist said», que por dos veces le dice lo que deberá pagar: «Yes, sir, the chemis said. You can pay all

[31] Literalmente, «Yo también pienso en. Sí, yo». *(N. del T.)*

together, sir, when you come back». El sueño del baño perfumado, del cuerpo limpio y del masaje untuoso prosigue hasta la repetición crística de un «este es mi cuerpo», gracias a la cual se santigua gozando como el ungido del señor: «Enjoy a bath now: clean trough of water, cool enamel, the gentle tepid stream. This is my body» (88). El párrafo siguiente nombra la unción crística («oiled by scented melting soap»), el ombligo, la carne («his navel, bud of flesh», el resto de cordón umbilical como resto de la madre) y el capítulo acaba todavía con la palabra «flower», la otra firma de Bloom: «a languid floating flower».

Esta auto-posición de sí en el «sí» [32] vuelve sin cesar, diferente cada vez, a lo largo del periplo. Uno de los lugares, entre otros (lo cito porque está muy cerca de uno de los A. E.I.O.U.), es aquél en el que se denomina al «yo» «entelequia de las formas». Mas la «I» es ahí a la vez mencionada y utilizada: «But I, entelechy of forms, am I by memory because under everchanging forms.

«I that sinned and prayed and fasted.

«A child Conmee saved from pandies

«I, I and I. I.

«A.E.I.O.U.».

Un poco más abajo: «Her ghost at least has been laid for ever. She died, for literature at least, before she was born». Se trata de la secuencia en torno al fantasma y al Hamlet francés «lisant au livre de lui-mĕme». John Eglinton dice ahí de los franceses que «yes. (...) Excellent people, no doubt, but distressingly shorsighted in some matters» (187).

La auto-posición en el «sí» no es, sin embargo, ni tautológica ni narcisista, no es más egológica incluso si atrae el movimiento de reapropiación circular, la odisea que puede dar lugar a todas estas modalidades determinadas. Conserva abierto el círculo que ella abre. Igualmente no es todavía performativa, ni trascendental aunque sea presupuesta por

[32] Ahora asistimos al caso contrario del que se ha venido produciendo a lo largo de todo el texto: la traducción española prosigue las diáforas, ahora ausentes en el original: de «Cette auto-position de soi dans le "oui"» pasamos a «esta auto-posición de *sí* en el "*sí*"». (La bastardilla es del traductor.)

toda performatividad, *a priori* por toda teoricidad constativa, por todo saber y toda trascendentalidad. Por la misma razón, es pre-ontológica, si la ontología dice lo que es o el ser de lo que es. El discurso sobre el ser presupone la responsabilidad del «sí»: sí, lo que es dicho es dicho, respondo o se le responde en la interpelación del ser, etc... Siempre en un estilo telegráfico, citaré la posibilidad del sí y del sí-reír (oui-rire) en ese lugar en el que la egología trascendental, la onto-enciclopedia, la gran lógica especulativa, la ontología fundamental y el pensamiento del ser se abren sobre un pensamiento del don y del envío que presuponen y no pueden contener. No puedo desarrollar este argumento como debería y como he tratado de hacerlo en otro lugar. Me contentaré con unir este propósito a aquél que, en el principio de este trayecto, concernía a la red de los envíos postales en el *Ulises:* tarjeta, postal, carta, cheque, telegramófono, telegrama, etcétera.

La auto-afirmación del «sí» no puede dirigirse al otro sino acordándose de sí, diciéndose «sí, sí». El círculo de esta presuposición universal, tan cómica en sí misma, es como un envío a sí mismo, un reenvío de sí a sí que *a la vez no se abandona jamás y no llega jamás.* Molly se dice (hablándose aparentemente sola), se acuerda que ella dice «sí» pidiendo al otro que le pida decir sí, y ella comienza o acaba por decir sí respondiendo al otro en ella misma, pero para decirle que ella dirá sí si el otro le pide, sí, decir sí. Esos envíos y reenvíos imitan siempre la situación de las preguntas/respuestas de la escolástica. Y la escena del «enviarse a sí mismo en sí mismo» la hemos visto interpretada repetidamente en el *Ulises* bajo su forma literalmente postal. Y siempre marcada por la burla, como el fantasma y el fracaso mismos. El círculo no se cierra nunca. No tomaré, a falta de tiempo, más que tres ejemplos. En principio, el de Milly que a los 4 ó 5 años se enviaba a sí misma palabras de amor comparándola además a un «looking glass» («O, Milly Bloom...you are my looking glass»). Depositaba a este efecto las «pieces of folded brown paper in the letter box». Es al menos lo que refiere la traducción francesa («Elle s'envoyait». El texto inglés es menos neto, pero dejémoslo...). En cuanto a Molly, la hija del filatélico, ella se envía todo, como Bloom y como

Joyce, pero ello se manifiesta en abismo en la literalidad de esta secuencia que cuenta cómo ella se envía por correo, también ella misma a sí misma, los trozos de papel: «like years not a letter from a living soul except the odd few I posted to myself with bits of paper in them...» (678). Cuatro líneas más arriba, ella es enviada o *reenviada* por él: «...but he never forgot himself whem I was there sending me out of the room on some blind excuse...». Se trata, pues, de enviarse. Y, finalmente, de enviarse alguien que dice «sí», sin tener necesidad para decirlo de lo que el idioma o el argot francés babeliza a título del «s'envoyer soi-même en l'air» o del «s'envoyer quelqu'un» [33]. El «enviarse» apenas se permite una vuelta por la madre virgen cuando el padre se imagina que se envía el semen de un hijo consubstancial: el *Was Du verlachst wirst Du noch dienen*: «He Who Himself [mayúsculas] begot, middler the Holy Ghost, and Himself sent Himself, Agenbuyer, between Himself and others, Who...» (197). Dos páginas más lejos: Telegram! he said. Wonderful inspiration! Telegram! A papal bull!

«He sat on a corner of the unlit desk, reading aloud joyfully:

«—*The sentimentalist is he who would enjoy without incurring the immense debtordhip for a thing done.* Signed: Dedalus» (199).

Para ser cada vez más aforístico y telegráfico, diré para concluir que el círculo uliseano del enviarse impone un sí-reír (oui-rire) reactivo, la operación manipuladora de reapropiación hipermnésica, cuando el fantasma de una firma lo lleva consigo, de una firma que reúne el envío para reunirse cerca de ella misma. Pero cuando, y es solamente una cuestión de ritmo, el círculo se abre, la reapropiación renuncia, la reunión especular del envío se deja alegremente dispersar en la multiplicidad de envíos únicos pero innombrables, mientras el otro ríe, el otro, sí, ríe.

Así pues, la relación de un sí con otro, de un sí a otro y

[33] *S'envoyer soi-même en l'air* significa «masturbarse», «mandarse uno mismo a la porra», «soltarse la coleta», «echarse piedras sobre el propio tejado». Por su parte *s'envoyer quelqu'un* alude a «tirarse a alguien» o, también, a «mandarse a hacer puñetas». *(N. del T.)*

de un sí en otro sí, debe ser tal que la contaminación de los dos síes permanezca fatal. Y no sólo como una amenaza, sino también como una posibilidad. Con o sin palabra, entendido en su acontecimiento minimal, el «sí» exige *a priori* su repetición, su puesta en memoria, y que un sí en el sí habite la llegada del «primer» sí, que no es nunca simplemente originario. No se puede decir sí sin prometer confirmarlo y acordarse de él, conservarlo, refrendarlo con otro sí, sin la promesa y la memoria, la promesa de memoria. Molly se acuerda. Esta memoria de promesa esboza el círculo de la reapropiación, con todos los riesgos de repetición técnica, de archivo automatizado, de gramofonía, de simulacro, de errar privado de dirección y de destino. Un sí debe confiarse a la memoria. Proveniente ya de otro, en la disimetría de la demanda, y de otro a quien se le ha demandado que demande sí, el sí se confía a la memoria de otro, del sí de otro y de otro sí. Todos los riesgos sobrevienen ya desde la primera pronunciación del sí. Y la primera pronunciación está suspendida en la pronunciación de otro, ya siempre una segunda pronunciación. Permanece con pérdida de voz y con pérdida de vista, unido de entrada a algún «gramophone in the grave».

No se pueden separar los dos síes gemelos , y sin embargo estos permanecen siendo otros. Como Shem y Shaun, la escritura y el correo. Me parece que tal acoplamiento asegura no la firma del *Ulises* sino la *vibración* de un acontecimiento *que no llega más que a demandar.* Vibración diferencial de varias tonalidades, de varias cualidades de sí-reír (oui-rire) que no se dejan estabilizar en la simplicidad indivisible de un único envío de sí a sí, o de un sólo refrendo si bien apelan al refrendo de otro, a un sí que resonaría en otra escritura, en otra lengua, en otra idiosincrasia, con otro timbre.

Vuelvo a ustedes, a la comunidad de estudios joycianos. Supongan que un departamento de estudios joycianos, bajo la autoridad de un Elijah profesor, Chairman o Chairperson, decide someter mi lectura a una prueba e instituye un «programa» la primera fase del cual consistiría en confeccionar en un cuadro una gran tipología de los «sí» en el *Ulises*, antes de pasar al «sí» en el *Finnegans Wake*. La

chairperson da su aprobación (la *chair* dice siempre sí) [34] para la compra de un computer de la generación que esté a la altura de las circunstancias. La operación comprometida podría ir muy lejos, yo les podría retener horas y horas para describirles lo que yo mismo computé lápiz en mano: la cuenta mecánica de los «yes» legibles en el original, más de 222 en total, más de un cuarto, ¡79 al menos en el monólogo de Molly!, un gran número de ellos en francés, con la clasificación de los tipos de palabras o de frases o de pausas rítmicas efectivamente traducidas por «sí» («ay, well, he nodded», etc...) [35], en ocasiones en ausencia de «yes». Sería necesario un cálculo diferente en cada lengua, con una

---

[34] Esta palabra implica una diáfora peculiar: *chairperson* equivale más o menos a «catedrático», del mismo modo que *chairman* equivale a «presidente». En estas dos expresiones, la palabra inglesa simple *chair* conserva su significado (desplazado) «silla», «cátedra». A esto hay que añadir que cuando Derrida dice entre paréntesis *«(la chair dice siempre sí)»* superpone sobre la palabra inglesa *chair* la francesa *chair*, que, como se sabe, significa «carne». Superposición que remite a toda la cadena de la carne (tan referida en el texto) que dice *sí*: ¿quién dice sí, la cátedra o la carne? *(N. del T.)*

[35] 13-14 oui pura y simplemente añadido; 39-42 oui: I am; oui: I will; 41-46 oui: ay; 90-93 oui mais: well but; 93-96 oh mais oui: O, he did; 100-103 Je crois que oui: I believe so; 104-108 Oh mais oui: O, to be sure; 118-121 fit oui par la tête: nodded; 120-123 oui: Ay; 125-128 pardi oui: so it was; 164-167 Je crois que oui: I believe there is; 169-172 oui merci: thank you; oui: ay; 171-174 oui: ay; 186-189 oui-da, il me la fallait: marry, I wanted it; 191-194 — Oui. Un oui juvénile de M. Bon: — Yes, Mr. Best said youngly; 195-199 oui-da: Yea; 199-203 Oh si: o yes; 210-214 Oui da: Ay; 214-218 Oh oui: very well indeed; 220-224 Dame oui: Ay; 237-242 Elle fit oui: she nodded; 238-243 Oui, essayez voir: Hold him now; 250-256 Oui, oui: Ay, ay; 261-266 oui, essayez voir: hold him now; 262-268 Mais oui, amis oui: Ay, ay, Mr. Dedalus nodded; 266-271 Oui mais: But; 272-277 Oui certainement: it certainly is; 277-281 Oui, chantez: Ay do; 285-289 oui, oui: Ay, ay; 294-299 oui: ay; oui: ay; 305-309 Ben oui: So I would (syntaxe compliquée); 309-313 Ah oui: ay; 323-328 oui: ay; oui: ay; 330-335 oui: That's so; 331-336 oui: Well; 346-351 oui: so I would; 347-352 oui: nay; 363-367 ouil: What!; 365-370 Sapristi oui: devil you are; ouil: see!; 374-377 Elle regardait la mer le jour où elle m'a dit oui: Looking out over the sea she told me; 394-397 oui-da: ay; 429-431 Je crois que oui: I suppose so; 475-473 je dis que oui: I say you are; 522-518 Oui, je sais: O, I Know; 550-546 Ben oui: Why; 554-550 Oui: Ay; 557-552 Si, si: Ay, ay; Si, si: Ay, ay; 669-666 oui: well; oui, bien sûr: but of course; 687-684 oui: ay; 699-694 bien oui: of course; 706-701 elle disait oui: say they are. Soit plus de 50 déplacements de type divers (para clasificar ulteriormente).

atención especial para las que son utilizadas en el *Ulises*. ¿Qué hacer, por ejemplo, con el «mon père, oui» en francés en el texto, o con ese «O si certo» en el que el «sí» se mantiene todo lo más cerca posible de la tentación diabólica, la del espíritu que dice no («You prayed to the devil (...) O si certo! Sell you soul for that...» (46)). Más allá de ese descuento tan peligroso de los síes explícitos, la chairperson decidiría o prometería dos tareas imposibles para el computer cuyo concepto y dominio tenemos hoy. Dos tareas imposibles por todas las razones que he dado y que reduzco a dos grandes tipos.

1. Como hipótesis, se habría ordenado las diferentes clases de «sí» según un gran número de criterios. Encontré al menos diez categorías, y la lista no se puede cerrar [36], cada dos de ellas divididas además en dos según el «sí» apareciera en un monólogo manifiesto en respuesta a otro en sí, y esta respuesta puede a su vez ser reclasificada al menos en diez categorías, o en un diálogo manifiesto, etc... Deberíamos tener en cuenta además las diferentes tonalidades atribuidas a esas pretendidas modalidades del «sí», en inglés y en todas las lenguas. Suponiendo incluso que se pueda dar al núcleo lector del ordenador las instrucciones pertinentes para discernir esos cambios de tono con toda su finura, cosa ya bastante dudosa, la sobremarca de todo sí por el sí-reír (ouirire) cuasi-trascendental no puede dar lugar a una referencia diacrítica regulada por una lógica binaria. Los dos sí-reír de cualidad diferente se llaman y se implican irresistiblemente el uno al otro desde el momento en que ellos demandan tanto como corren el riesgo del compromiso firmado. Uno adelanta al otro, no como una presencia contable sino como un espectro. El sí de la memoria, el dominio recapitulante, la repetición reactiva doble, inmediatamente el sí danzante y ligero de la afirmación, del don abierto, etc. Y recíprocamente, como dos respuestas o dos responsabilidades, se relacionan la una con la otra sin haber ninguna relación entre ellas. Las dos firman e impiden, sin embargo, que la firma se agrupe, a la vez porque no pueden más que apelar a otro

[36] Nota, sin duda, para confeccionar en el futuro.

sí, a otra firma, y porque no se puede decidir entre dos síes que deben unirse como dos gemelos, hasta el simulacro, el uno como la gramofonía del otro.

Oigo esta vibración como la música misma de *Ulises*. El ordenador no puede hoy en día enumerar estas molduras. Sólo un ordenador inaudito podría aquí, tratando de integrar en ello (y, por ello, añadiendo su propia partición) su otro lenguaje y su escritura, responder a la del *Ulises*. Lo que digo o escribo aquí no adelanta más que una proposición, una pequeña pieza con vistas a ese otro texto que sería el ordenador inaudito.

2. De ahí la segunda forma del argumento. La operación ordenada al computer o a la institución por la chairperson, su programa de verdad, supone un «sí», otros lo denominarían un acto de lenguaje, que, respondiendo de alguna forma al acontecimiento de los «sí» del *Ulises* y a su llamada, a lo que en su estructura misma es o dice la llamada, forma parte y no forma parte del corpus analizado. El «sí» de la chairperson, como el del programa de cualquiera que escriba sobre el *Ulises*, respondiendo y refrendando de alguna manera la respuesta, no se deja ni contar ni descontar, no más que el «sí» que él demanda en su momento. No se trata solamente de la binariedad, sino también, por la misma razón, de la totalización que se comprueba imposible, y del cierre del círculo, y del retorno de Ulises, y de Ulises mismo, y del enviarse de alguna firma indivisible. Sí, sí, he aquí lo que hace reír, y no se ríe nunca sólo, dice justamente Freud, y sin compartir el mismo rechazo, he aquí más bien quien da a leer como eso da qué pensar y como eso da, simplemente, más allá del reír y más allá del sí, más allá de la articulación del sí, no, sí, del yo y del no-yo, que puede volver siempre a la dialéctica. ¿Pero se puede firmar con un perfume?

Sólo otro acontecimiento puede firmar, refrendar la firma para hacer que un acontecimiento advenga. Éste, que se denomina ingenuamente el primero, no puede ser afirmado más que en la confirmación de otro, de un acontecimiento diferente. El otro firma. Y el «sí» se relanza al infinito, mucho más —y de otro modo— que «yes, yes, yes, yes, yes,

yes, yes», la semana de los 7 síes Mrs. Breen, cuando escucha a Bloom contarle la historia de Marcus Tertius Moses y de Dancer Moses («Mrs. Breen: (eagerly) Yes, yes, yes, yes, yes, yes, yes» (437)).

Decidí detenerme aquí porque estuvo a punto de sucederme un accidente en el momento en que garabateaba esta última frase al volante de mi coche cuando, al abandonar el aeropuerto, regresaba a mi casa después de volver de Tokyo.

E.H.E.S.S.
París

LA FÁBULA (LITERATURA Y FILOSOFÍA)*

PHILIPPE LACOUE-LABARTHE

Querríamos plantearle aquí a la filosofía la cuestión de su «forma»; o, más exactamente, arrojar sobre ella esta sospecha: ¿y si, después de todo, no fuera más que literatura? Se sabe, en efecto, con qué insistencia la filosofía, la metafísica se ha determinado en general contra lo que llamamos literatura. Se sabe también hasta qué punto, desde Nietzsche sobre todo, el combate llevado a cabo contra la metafísica ha podido acompañarse de un esfuerzo propiamente literario o incluso identificarse con él. Querríamos, pues, preguntarnos si el sueño, el deseo mantenidos desde su «comienzo» por la filosofía de un *decir puro* (de una palabra, de un discurso puramente transparentes en los que se evidenciarían inmediatamente la verdad, el ser, el absoluto, etc.) no han estado siempre comprometidos por la necesidad de pasar por un texto, un trabajo de escritura y si, por esta razón, la filosofía no ha estado siempre obligada a utilizar modos de exposición que no le pertenecían propiamente (el diálogo, por ejemplo, o el relato) y que era muy a menudo incapaz de dominar o incluso de reflexionar sobre ellos. Dicho de otra manera, se trataría de interrogar esta obsesión más o menos oscura, más o menos silenciosa del texto, que es quizás una de las obsesiones más profundas de la metafísica, la cual revela en todo caso uno de sus límites más primitivos.

Expresarse así obliga, sin embargo, a algunas puntualizaciones:

1. De entrada, se advierte lo que esta cuestión debe al

---

* Título original: «La fable (littérature et philosophie)», publicado en *Poétique*, núm. 1, 1970, París, Seuil, págs. 51-63. Traducción de Jacinta Negueruela y Manuel Asensi. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

pensamiento de Derrida. Debemos explicarlo brevemente. En efecto, en la medida en que el deseo de un decir puro está relacionado con el rechazo de la escritura y, por ello, con el pensamiento del ser como presencia, la sospecha arrojada sobre la metafísica es la misma que plantea Derrida, con la consecuencia de que la metafísica así determinada no es la metafísica en el sentido de Heidegger, o más bien aquélla en la que el mismo Heidegger corre el riesgo de inscribirse. Pero en la medida en que esto no es la escritura «como tal», si osamos decirlo así, la cual está directamente puesta en tela de juicio, no se trata exactamente de la misma cuestión. Todo depende, de hecho, de lo que se entienda por *literatura*: o bien la letra (γράμμα, huella, pisada, marca, inscripción...escritura) o bien *únicamente* la literatura, en el sentido más convencional, el más denigrante (que es además un sentido tardío), como cuando se dice por ejemplo: y todo lo demás es literatura. En este sentido banal y más o menos peyorativo, pero que no es menos revelador, *literatura* significa en primer lugar, como se ha acordado desde hace tiempo, *ficción*[1].

2. Nos asignamos, pues, aquí una tarea relativamente simple: se trata de preguntarse hasta qué punto podemos dirigir contra la metafísica, apoyándonos en una distinción de la que es ella misma responsable, la acusación que ella ha lanzado siempre contra todo discurso que no dominaba absolutamente o que no era el suyo, de manera que se pueda mostrar al fin que su propio discurso no es radicalmente diferente del de la literatura. De ese modo nos remitiremos más a Nietzsche que a Derrida, es decir, a un debate aparentemente más limitado (en el que la metafísica se reduciría, digamos, al platonismo) y más superficial (donde se subrayaría sólo la cuestión de la apariencia), pero que corre el riesgo de agravarse si, como Derrida ha mostrado, la recepción de un concepto de la metafísica para volverlo contra ella (en ella, sería necesario decir incluso *entre* ella) supone

[1] Entre la una y la otra (la letra y la ficción), la diferencia no es quizás otra cosa que la *différance*. Razón por la que, además, Derrida habla también de «literatura» (cf. *L'Ecriture et la différence*, Seuil, y «La Différance», en *Théorie d'ensemble*, Seuil, Coll. *Tel Quel*, 1968).

prohibirse de antemano franquear cualquier cosa que tenga forma de clausura y consagrarse más obstinadamente, más desesperadamente, al «*waste land*», al desierto que «sucede» y que, quizás, no ha cesado nunca de «suceder».

3. Ello quiere decir, pues, que la cuestión planteada es también la del «final» de la metafísica, con una dificultad o incluso una imposibilidad inevitable: no se le puede plantear a la filosofía la cuestión de la literatura como una cuestión planteada «desde fuera», además de no poderla plantear hasta el final, de no poder desplegarla completamente. Sería necesario primeramente que hubiese un *fuera*, haría falta a continuación, en el caso de que pudiésemos acceder a él, que el *fuera* admitiera el despliegue, es decir, la exposición, la *Darstellung* propiamente metafísica, la presentación, el desnudamiento. El discurso de la verdad, si se prefiere. Exponer sería, pues, dejar de plantear la cuestión, pues plantearla prohíbe que se exponga, dado que es imposible, por necesidad, exponer la cuestión de la exposición misma. No se trata de excusar de antemano la necesaria discontinuidad de lo que sigue o la dificultad de un *comentario* muy precisamente ligado a la exposición —ni incluso la confusión en la que caeremos sin remedio al utilizar el lenguaje de la filosofía (aunque sea también este discurso que se desespera al no poder borrarse, desaparecer, deja de ser simplemente lo que designa)—. Se trata de dejar de oír que no se puede atravesar toda la cuestión y que, sobre todo, no se le puede dar la vuelta. Con todo «rigor» es, sin embargo, lo que habría que hacer. Pero ¿se podría evitar que esta operación fuera dialéctica en el caso de que fuéramos lo bastante audaces como para sospechar que la literatura (¿existe ésta, además, para algo que no sea la metafísica?) ha estado siempre atravesada por el deseo de exceder al pensamiento, concebida dentro del modelo de la metafísica, del trabajo de la escritura; dicho de otro modo, en el caso de que se fuera lo bastante audaz de pensarla como una ideología? [2].

4. Debería estar claro, por todas estas razones, que no

[2] La ideología sería aquí toda metafísica que se ignora como tal. Pero ésta no es, evidentemente y por razones conocidas, más que una definición provisional.

solamente es imposible «tratar» tal cuestión sino que es también imposible preguntarse si es *legítimo* plantearla. No queda más remedio que comprometerse con ella para ver lo que ella compromete. Es, si se quiere, un «trabajo previo» a condición, sin embargo, de que se evite pensar aquí a qué propósito de tipo trascendental conciernen las condiciones de posibilidad de una empresa de esta índole.

Prácticamente el único texto que será «comentado» aquí es un texto de Nietzsche, por otra parte bien conocido: es una nota del año 1888 que se puede encontrar actualmente en la colección de *la Voluntad de poder*[3]. Nietzsche escribe lo que sigue:

Parménides dijo: «No se piensa lo que no es»; nosotros estamos en el otro extremo y decimos: «lo que puede ser pensado debe ser ciertamente una ficción».

No se piensa lo que no es. Es evidentemente, aunque formulado de manera negativa, el τὸ γὰρ αὐτό νοεῖν τε καὶ εἶναι de Parménides: es lo mismo, en efecto, pensar y ser. Nietzsche traduce: lo que es — es pensable o, más exactamente, no se piensa más que lo que es y no hay pensamiento de lo que no es. Nietzsche considera este texto como un texto inicial, inaugural si se quiere: *nosotros estamos en el otro extremo.* Lo considera incluso como *el* Texto del comienzo, es decir, *todo* el texto de la filosofía, de la metafísica, al que en el final, en el término, «en el otro extremo» (*am andern Ende*) de una historia que bien podría ser la Historia, se trata de dar la vuelta y anular. Dicho de otro modo, de Parménides a Hegel (¿a qué otro podría hacer alusión este fin?) toda la metafísica sería el comentario de esta proposición. Lo cual quiere decir dos cosas (puesto que «nosotros» estamos en el fin y puesto que el fin es la anulación de este texto, la historia cesa cuando este texto no continúa): no sólo la historia es la historia de este texto, sino que la historia ha tenido lugar porque este texto ha tenido necesidad de ser comentado, mostrado, vuelto a tomar, criticado, reafirmado. Es una obligación.

---

[3] *Volonté de Puissance* (trad. Bianquis), Gallimard, I, pág. 62, cf. Schlechta, III, pág. 730.

Nietzsche sugiere, pues, una *interpretación* de la historia. Se puede, al menos, correr el riesgo de descifrarla: la identidad del ser y del pensamiento ha sido afirmada, es decir, deseada, por Parménides y la historia es la historia de la continuidad de ese deseo. Dicho de otra forma, en el «origen» está la fisura, la separación, la diferencia que inquieta la Identidad. La historia es, pues, la historia de lo Mismo que no es lo Idéntico: la historia de la falta, del retiro, de la repetición de la alteridad.

Esto podría ser de Hegel. Se ve, al menos, la dificultad que hay en mantenerse en los límites del discurso hegeliano. En realidad, todo el problema consiste en saber si Nietzsche designa a través de estas palabras equívocas —*am andern Ende*— un fin y si reenvía a un *origen*, acabado o destrozado, de la historia, pues se sabe que la historia se acaba precisamente cuando la diferencia originaria ha cesado de trabajar, es decir, cuando un trabajo consciente (de sí) ha sobrepasado la escisión original y cuando se puede reafirmar la identidad a pesar de (gracias a) la diferencia: la identidad de la identidad y de la diferencia. El fin de la historia es el deseo saciado, lo Mismo sometido a lo Idéntico, la diferencia, en fin, pensada como negatividad determinada. La historia se acaba dialécticamente en el Saber Absoluto...

Pero no en su negación. Nietzsche quiere, pues, hablar otro lenguaje. Pero es necesario que ese otro lenguaje no sea el de la «trampa». Es necesario, sobre todo, que sea otro, de una alteridad ella misma distinta de la alteridad dialéctica. Es necesario pues:

1. Que no sea la cuestión del origen y del fin.

2. Que, en consecuencia, el *nosotros* que se oye no sea el *nosotros* hegeliano, el *para-nosotros* de la *Fenomenología*, por ejemplo.

3. Que la anulación de la Identidad parmenidiana (hegeliana, pues) no sea ni la inversión ni la *Aufhebung*, es decir, en el texto, que el juego de la negatividad no sea el simple juego de la *negatividad* o el *trabajo* de la negatividad.

4. Que el «concepto» de *ficción* escape a la conceptualidad misma, es decir, que no esté comprendido en el discurso de la verdad.

Estas cuatro condiciones son indisociables. No podemos.

sin embargo, examinarlas todas aquí. Nos limitaremos a considerar la última ya que ella pone en juego la ficción y esto afecta inmediatamente a la cuestión de la literatura[4].

Es, pues, a la ficción a la que hay que interrogar. Es ficticio, en principio, lo que no es verdadero, es decir, en el lenguaje de la metafísica, lo que no es real, lo que no *es*. Parménides dijo: no hay pensamiento más que de lo que es, no hay más que pensamiento verdadero. Nosotros estamos situados en el otro extremo y decimos que lo pensable y lo pensado (el ser, lo real, lo verdadero) son ficticios, no *son* (reales, verdaderos...). Lo que la metafísica designa como ser, a saber, el pensamiento mismo, es pura ficción. Al menos, la metafísica no es el discurso de la verdad sino un lenguaje ficticio. Pero se advierte que la ficción no es algo que se sostiene por sí mismo, algo que pueda decirse y afirmarse de otra forma que por referencia a la verdad. Invocar la ficción, como lo hace perpetuamente Nietzsche desde *Humano, demasiado humano* sobre todo[5], es todavía hablar el lenguaje de la verdad, confesar que no hay otro lenguaje. Y, además, los textos de Nietzsche que son contemporáneos de éste y que giran en torno a la misma cuestión, no plantean dudas, al menos en una primera lectura. En particular en *El Crepúsculo de los Ídolos*. Para Nietzsche, la ficción —el ser como ficción— remite al pensamiento de Heráclito como si, en suma, se tratara de oponer simplemente Parmé-

---

[4] La primera de estas condiciones gobierna hasta tal punto las otras tres que no se podría evitar hacer alusión a ella. En cuanto a la segunda, sería necesario realizar un inventario sistemático del uso del *nosotros* en el lenguaje nietzscheano. En cuanto a la tercera, el texto, por su misma brevedad, corre el riesgo de estar equivocado: el juego de la negatividad se produce ahí de manera aparentemente demasiado simple: formulación negativa de la identidad parmenidiana, afirmación de su trastocamiento. Pero, por una parte, no se puede hablar de un trastocamiento puro y simple en tanto que no se sabe lo que Nietzsche entiende por ficción; por otra, todavía en este texto, si la apariencia dialéctica es el hecho de la rapidez, del laconismo, de la elipsis, habría que remitir al estatuto general de la afirmación nietzscheana.

[5] Es decir, después de la radicalización de la crítica de la ciencia: todos los conceptos de la metafísica y de la ciencia son mentiras o ficciones, ficciones convencionales, etc. (por ejemplo, *Par delà le Bien et le Mal*, I, pág. 21).

nides a Heráclito y de destruir la versión oficial (parmenidiana, platónica, hegeliana) de (la historia de) la filosofía haciendo resurgir un heraclitismo que había sido rechazado. La cuestión de la ficción es, en definitiva, la cuestión de la *apariencia*, como testimonia este texto del *Crepúsculo*[6]:

> «...Los sentidos no mienten en tanto muestran el devenir, la desaparición, el cambio... Pero en esta afirmación según la cual el ser es una ficción, Heráclito tendrá eternamente la razón. El «mundo de las apariencias» es el único real: el «mundo-verdadero» es únicamente añadido por la mentira».

Dicho de otra forma, Nietzsche llama ficción a la mentira que es la verdad y cuestiona el corte metafísico, esencialmente platónico, entre la apariencia y la realidad y todo el sistema de oposiciones que ella engendra y del que ella se acompaña: opinión/ciencia, devenir/eternidad, etc. El tema es conocido: Nietzsche es la inversión del platonismo y, por ello, todavía un platonismo y, finalmente, la realización de la metafísica misma. Y es verdad que un texto como éste, entre muchos otros (y sin tener en cuenta todo lo que se dice en torno al concepto de *voluntad*) autoriza una inerpretación de este género. En el mismo capítulo del mismo libro, por ejemplo, las cuatro tesis del párrafo seis dicen más o menos lo mismo.

Sin embargo, el texto que sucede inmediatamente a éstos habla otro lenguaje, y quizás permita esbozar una interpretación menos simple. Se conoce este texto célebre que concentra en seis tesis el relato de la historia de la metafísica desde su aurora al mediodía, donde comienza (el declive de) Zaratustra: *Cómo el mundo-verdad se convierte en una fábula (historia de un error)*. La sexta tesis expresa el momento propiamente nietzscheano:

«6. El "mundo-verdad" lo hemos abolido. ¿Qué mundo nos queda?, ¿quizás el mundo de las apariencias?...¡No! *¡Con el mundo-verdad hemos abolido también el mundo de las apariencias!*

---

[6] *La Raison dans la philosophie*, § 2 (trad. Albert), Mercure de France, pág. 103.

[7] *Crépuscule des idoles* (trad. Albert), Mercure de France, págs. 108-109.

Mediodía; momento de la sombra más corta, fin del error más largo; punto culminante de la humanidad; *incipit Zaratustra*».

Este momento nietzscheano, por mucho que se confunda con la partida de Zaratustra, es por supuesto un final (el final del error más largo), pero no es el fin hegeliano. De todas maneras, no es la noche sino ese punto furtivo y culminante del mediodía a partir del cual (re)comienza el declinar, es decir, el recorrido de un trayecto idéntico (y que, sin embargo, no es idéntico) hacia la medianoche, ese otro mediodía, el *mismo* quizás, si al menos entre el estallido resplandeciente del gran día y el negror absoluto, que no es menos resplandeciente, de las tinieblas, la *diferencia* no es la que separa la iluminación de la parousía, de la noche famosa en que todos los gatos son pardos. Lo que podía quedar de «ingenuamente» antiplatónico en los textos precedentes ha desaparecido aquí[8]. Pensar la ficción no es oponer la apariencia a la realidad puesto que la apariencia no es otra cosa que el producto de la realidad. Es precisamente pensar sin recurrir a esta oposición, *fuera* de esta oposición; pensar el mundo como fábula[9]. ¿Es eso posible?

Hay que evocar aquí la interpretación de Klossowski[10] en la que se leen juntos el juego de la fábula y el del acontecimiento (de la repetición de la diferencia entre la apariencia y la realidad) y el de la fábula y el del fatum, donde comienza, pues, a definirse la esencia del *Eterno Retorno de lo Mismo*. Se retendrá, sobre todo, de este comentario el análisis que hace Klossowski de la salida fuera de la histo-

---

[8] Habría que decir también, cuando menos, que Nietzsche no es jamás del todo e «ingenuamente» antiplatónico o anticristiano. A fuerza de restablecer lo «serio» de Nietzsche se corre el riesgo, tal y como lo muestran ilustres ejemplos, de debilitar un pensamiento que, sin duda, ha querido encontrar en el combate más brutal contra el platonismo y el cristianismo un arma decisiva, y más decisiva de lo que se pueda creer, contra la metafísica misma, es decir, también la *piedad*, la *creencia*.

[9] Según otros textos habría también que examinar, «practicar» la apariencia por sí misma y perderse en ella como en un sueño eterno. (Cf., por ejemplo, el § 54 del libro I del *Gai Savoir*, titulado «La conscience de l'apparence»).

[10] P. Klossowski, «Nietzsche, le polythéisme et la parodie», *Un si funeste désir*, Gallimard.

ria. Los seis momentos del texto de Nietzsche corresponden a los seis días que necesita el mundo verdadero para convertirse en fábula. De la misma forma, en seis días, el mundo de las apariencias había sido creado «al salir de la fábula divina». La historia «se acaba» en esta Génesis invertida que Klossowski llama la *refabulización del mundo*: «la refabulización del mundo significa igualmente que el mundo sale del tiempo histórico para entrar en el tiempo del mito, es decir, en la eternidad...» [11]. Klossowski remarca que sólo la experiencia del *olvido* autoriza una salida tal [12]. Y es evidente que sería necesario en efecto comprender qué relación mantiene el olvido de Nietzsche con el olvido metafísico por una parte (el de *Fedón*, por ejemplo, o el de los libros X y XI de *Las Confesiones* de San Agustín, o incluso el de la conciencia natural en la *Fenomenología del Espíritu*), y, por otra parte, con lo que Heidegger designa bajo el nombre de *olvido del ser* y con lo que tiende a pensarse hoy bajo el nombre de inconsciente. Pero la oposición en la que es necesario apoyarse aquí es la de la historia y el mito. Debería conducir a un lenguaje que no sea ya el de la verdad, si la historia no es en definitiva otra cosa que la historia del Logos.

Hay, pues, que volver a empezar. El mundo se ha convertido en fábula. La creación es anulada. Es suficiente decir que Dios está muerto y no únicamente el Dios de la metafísica. Se puede decir, sin embargo, que lo que se designa bajo el concepto de ser en el discurso de la verdad se revela ficticio. Este discurso mismo era una fábula: el mundo se convierte en fábula porque ya lo era; o, más exactamente, porque lo era ya el discurso que lo constituía como tal. Fábula: *fábula*, μῦθος. El discurso de la verdad, el λόγος no es otra cosa que el μῦθος, es decir, eso mismo contra lo que siempre ha pretendido haberse constituido.

De la oposición precedente entre la apariencia (la ficción) y la realidad (la verdad) se pasa a otra oposición (μῦθος/λόγος) que es desgraciadamente la misma. Lo cual

[11] *Ibid.* pág. 194.

[12] Cf. también en Klossowski, *Nietzsche et le cercle vicieux* (el capítulo titulado «Oubli et anamnèse dans l'expérience de l'Eternel Retour».)

no nos permite hacer avanzar casi las cosas. Comentando a Nietzsche tiene razón Heidegger en que μῦθος y λόγος no se oponen originalmente. Queda por saber, sin embargo, en nombre de qué y cómo puede decirse esto. He aquí, además, el texto en cuestión que debe ser citado en su totalidad:

> «Mito quiere decir: la palabra que dice. Decir es para los Griegos hacer manifiesto, hacer aparecer, exactamente hacer aparecer el parecer y lo que está en su Epifanía. Μῦθος es, en su decir, lo que es: es en el desvelamiento de su requerimiento lo que parece. Μῦθος es el requerimiento que toca todo el ser del hombre de forma previa y radicalmente, el requerimiento que nos hace pensar en el ente que parece, que es. Λόγος dice lo mismo. Μῦθος y λόγος no entran de ninguna manera, como lo cree la totalidad de la filosofía, en una oposición debida a la filosofía misma; y precisamente los primeros pensadores entre los griegos (Parménides; fragmento 8) emplean μῦθος y λόγος en el mismo sentido. Μῦθος y λόγος no se separan el uno del otro y no se oponen el uno al otro más que allí donde ni μῦθος ni λόγος guardan su ser primitivo. Es lo que se ha realizado ya en Platón. Es un prejuicio de la historia y de la filología, heredado del racionalismo moderno sobre la base del platonismo, creer que el μῦθος haya sido destruido por el λόγος. Lo religioso no es jamás destruido por la Lógica sino siempre y únicamente por el hecho de que Dios se retira» [13].

Se ve bien lo que hay ahí precisamente de metafísico, por muy paradójico que pueda parecer. ¿Metafísico en qué sentido? Como testifican las últimas líneas de este texto («lo religioso no es nunca destruido por la Lógica...») lo que se juega en esta cuestión es grave porque gobierna efectivamente toda la interpretación de Nietzsche. Y, además, hasta cierto punto, la creencia en un origen griego preplatónico y puro, la acusación dirigida contra los historiadores y los filólogos, la «mística» de la desaparición de lo divino [14], y

---

[13] *Qu'appelle-t-on penser?* (trad. A. Becker et G. Granel), P.U.F., pág. 29.

[14] Falta ahí, sin embargo, la *muerte* de Dios...

hasta ese ennoblecimiento de la apariencia a través del parecer, una cierta veneración de la presencia. Todo esto tiene una clara resonancia nietzscheana, pero del Nietzsche que pertenece sin discusión posible a la metafísica, como metafísica de la presencia, del Nietzsche para el que precisamente la apariencia, el μῦθος tienen que *rehabilitarse*. Pero no aquél para el que la una y la otra se abolen. Nietzsche intenta decir la identidad del μῦθος y del λόγος. Pero sin duda no como lo hace Heidegger. La identidad que Nietzsche sospecha no esconde de hecho una identificación de naturaleza profundamente dialéctica en el que el λόγος es la verdad del μῦθος (como *decir verdadero*), sino pureza anterior a la escisión y a la oposición de los dos[15]. Μῦθος y λόγος son la misma cosa, pero no más verdaderos (o no más

[15] Toda la primera parte de *Qu'appelle-t-on penser?*, que está consagrada a Nietzsche, parece dominada por esta interpretación propiamente metafísica, en particular (y el análisis de Derrida se aplicaría a ello sin dificultad) en la oposición sobre la que insiste Heidegger entre el grito y el escrito («en los escritos, los gritos se apagan fácilmente», etc..., pág. 47) o en el reconocimiento de la «pureza» única de Sócrates. Temas que son, por otra parte, nietzscheanos en sí mismos, pero que un comentario tal entorpece, fija y vuelve unívocos. Por ejemplo, en el célebre: «Sócrates, aquél que no escribe...» de las notas de los años 70-72, Heidegger responde con este texto revelador que no necesita comentarios: «Sócrates, durante su vida y hasta su muerte no ha hecho otra cosa que sostenerse y mantenerse en el viento de ese movimiento (*movimiento hacia lo que se retira y da así que pensar*, etc.), razón por la que es el pensador más puro del Occidente, razón por la que no ha escrito nada. Pues quien comienza a escribir o salir del pensamiento debe dar infaliblemente la impresión de ser como esos hombres que se refugian al abrigo del viento cuando éste sopla demasiado fuerte. Ello habita el secreto de una historia todavía oculta, que los pensadores de Occidente después de Sócrates, sea dicho sin prejuicio de su grandeza, hayan debido estar todos bajo tales «refugios». El pensamiento entra en la Literatura» (págs. 90-91).

Es, por otra parte, una de las razones por las que no se ha querido seguir aquí la vía abierta por Heidegger sobre el tema: Poesía y Pensamiento. Más bien se estaría inclinando a ver en la poética, es decir, sea como sea, en la *figura*, el índice más seguro de la metafísica como tal. Nietzsche mismo, además, pensó en ello (cf. la disertación no publicada de 1873: «Introducción teórica sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral», trad. A. K. Marietti, *Le Livre du Philosophe*, Aubier, 1969). Es por lo que, sin duda, habría también que interrogar sobre la relación que existe entre *retórica* y *metafísica*.

falsos, equívocos, ficticios, etc.) el uno que el otro, ni verdaderos ni falsos; uno y otro son la *misma* fábula. El mundo se ha convertido en fábula. Lo que se dice, pues (*fábula, fari*). También lo que se piensa. Ser y decir, ser y pensar son lo mismo. El «devenir-λόγος» del mundo en la metafísica que se realiza plenamente en la lógica hegeliana no es otra cosa que su «devenir-μῦθος» en tanto que la verdad no se opone a nada, no sostiene nada, no se refiere a nada, y que la historia de la (re)constitución de lo verdadero es siempre al mismo tiempo la historia de su corrupción. Pues a medida que el pensamiento verdadero suscita la apariencia que le es necesaria como su única garantía, la apariencia misma no cesa, por definición, de abolirse (lo que remite evidentemente a toda la problemática del origen y del inicio). Abolir la apariencia, es decir, dejar la apariencia-misma, abolirse y arriesgar este vértigo, renunciar pues a la presencia y negarse a repatriarla en la apariencia promovida al rango del parecer o de la epifanía, he ahí sin duda el «salto» definitivo que ha intentado Nietzsche. Salto bien poco espectacular de hecho, cuyo espacio en todo caso es suficientemente delgado para que, de una parte y de otra, el suelo sea en definitiva (más o menos) el mismo: es necesaria una breve y, por decirlo de alguna manera, inaparente diferencia. Es un poco, como en Bataille, «la experiencia» de una transgresión: el límite inalcanzable que se excede y no se excede es el que separa y no separa de la sinrazón, del absurdo. «Comienza», entonces, a no ser cuestión de verdad o, si lo es forzosamente, a no serlo de la misma manera. Nada aparentemente o casi nada ha cambiado. En todo caso y a pesar de lo que deja pensar una cierta violencia nietzscheana, indispensable pero sin duda cerca de esta insidiosa perversión, no hay alteración radical. Si el uso de la metáfora es aquí inevitable se podría decir que, repitiéndose en efecto el pensamiento, (re)comenzando, pero de vacío y sin remitir a partir de ahora a cualquier cosa o sin *creer* que ella pueda hacerlo, es un poco como si se «penetrara» en un espacio ilimitado que es el mismo que éste que (no) se acaba de abandonar, pero en el que el suelo es defectuoso, en el que la oposición partida en sombra y luz, por donde se lleva a cabo todas las aventuras de la ἀληθεία se ha borrado; reina

una blancura similar, resplandeciente que, además, los ojos no soportan.

El mundo es, pues, lo que se dice. A su manera, la metafísica misma no ha cesado de decirlo. Pero entendiendo el decir según el modelo de la verdad: Μῦθος/Λόγος. A partir del momento en que se deshace este corte, en el que el decir no es un decir verdadero que se opone a un decir ficticio sino un decir puro y simple, a partir del momento, pues, en que no hay más trascendencia de la verdad y en que la verdad no es un más allá, aunque sea negativo, del decir, no queda nada que sea exterior al decir, y nada, en principio, a partir de lo que el decir haya comenzado. Ni el decir verdadero, ni el otro. No hay origen ni fin sino una misma fábula eterna. El principio de la filosofía en la mitología, la represión de la mitología y todas las escisiones que la acompañan (opinión/ciencia, poesía/pensamiento, etc.) no significan nada. Eso no ha comenzado. Es verdad que esta inquietud por la ausencia o, al menos, por la dificultad del comienzo atraviesa, ella también, forzosamente, toda la metafísica. Pero a partir de ahora no puede tranquilizarse ni por la violencia (un cierto Platón, por ejemplo), ni siquiera por la trampa (el simbolismo del círculo no debe inquietar: de ninguna manera el comienzo es el fin y si el Absoluto *difiere* su manifestación es indefinidamente porque no está ahí y no sabría estar ahí). Se ve entonces, por decir las cosas rápidamente, que el *error* cuyo texto remarca la historia es el ocultamiento de una diferencia, pero no la diferencia de *origen* entre lo verdadero y su otro. Y es clara, sin duda, cualquiera que sea la dificultad que haya en pensarlo, la diferencia ontológica misma que Nietzsche cuestiona en tanto que el pensamiento de esta diferencia según la problemática del origen es lo propio de la metafísica: siempre apuntada hacia el horizonte de la identidad, del «predominio» ontológico, la diferencia está siempre ausente y lo que se puede llamar la reducción óntica (el ser pensado *como* ente) es siempre inevitable[16]. El error, si se quiere, sería

[16] Cr. la definición aristotélica de la filosofía (*Metafísica*, I, 1003, a 21) que Heidegger traduce («Hegel y su concepto de la experiencia», *Chemins qui ne mènent nulle part*): ella considera el presente en su presencia y, así,

haber sustituido otro referente (el verdadero) por el que previamente se había tachado (el mundo). Se podría incluso decir que el error es la sustitución o la transferencia en general, es decir, la creencia en el origen que incluso el hallazgo de una «diferencia originaria» no sabría corregir. Historia de un error: historia de un lenguaje, historia del lenguaje en tanto que él se ha deseado y querido [17] como un lenguaje literal en el momento mismo en el que procedía esencial y necesariamente por medio de figuras. Un poco como si el lenguaje, tal y como lo pensaba Rousseau, fuera en principio metafórico. Si bien sería necesario tachar ese *en principio* que deja suponer una literalidad futura; o bien adaptar a la metafísica esta definición de Goethe según la cual «una poesía sin figura es por sí misma un inmenso tropo» [18]. O mejor aún, no hablar ya de metáfora. Pues la fábula es el lenguaje a propósito del que (y en el que) no tienen curso estas diferencias que no son tales: literal y figurado, transparencia y transferencia, realidad y simulacro, presencia y representación, μῦθος y λόγος, lógica y poesía, filosofía y literatura, etc. ¿Es ello pensable si no como una especie de «repetición eterna» en el curso de la que se repetirá indefinidamente el mismo juego del mismo deseo y de la misma decepción? Esto sería tal vez una forma de decir el *Eterno Retorno*. A menos que algo no se haya movido y que el círculo no se cierre jamás sobre sí mismo. Recomenzaría siempre lo que no ha comenzado nunca verdaderamente: *Incipit Zarathoustra*. Se sabe por el último aforismo del litro IV de la *Gaya Ciencia* que esto quería decir para Nietzsche: *Incipit tragoedia. Incipit parodia* pues...

A partir de aquí querríamos plantear la cuestión de la relación entre literatura y filosofía. Se ve, al menos, que hay

---

lo que ahí *predomina* de antemano por sí-mismo. La reducción de la diferencia se señala en el inevitable *como* ( ) del discurso ontológico, incluso si se habla de la *Differenz* als *Differenz* (cf. Heidegger, «Identité et Différence», *Questions* I).

[17] Ello supone que la voluntad, que es ser en la metafísica postcartesiana, comprendiendo en ello a Hegel (el Absoluto quiere estar cerca de nosotros) y el discurso nietzscheano de la voluntad de poder, deriva del griego y no lo modifica fundamentalmente.

[18] GOETHE, *Maximes et réflexions* (trad. Bianquis), Gallimard, pág. 115.

quizás un medio de arrancar la literatura de la dominación de la metafísica y de romper el círculo en el que se estaba al principio. Pero no se trata evidentemente de la "literatura". Ficción, mito, fábula son nombres provisionales. Mejor sería sin duda hablar de *escritura*. Pero todavía no estamos ahí. O, más bien, vemos que si queremos seguir este camino, no es necesario quemar etapas. Se debería distinguir entre dos cometidos:

1. Volver contra la metafísica (en la metafísica), bajo el nombre de literatura, eso contra lo que ella misma se ha vuelto, eso a partir de lo que ella ha querido constituirse. No sería, en absoluto, algo violento.

2. Intentar forzar sus límites, es decir, desplazar la barra que separa simbólicamente literatura y filosofía (literatura/filosofía) de tal manera que de una y otra parte literatura y filosofía estén las dos barradas y se anulen comunicándose: literatura, filosofía. Esto sería abordar la fábula *a la vez*[19] como lo que la metafísica ve desde ahora de ella misma (pero que quizás a menudo ha visto de ella misma) en una especie de espejo en el que ella no se presenta desde el exterior y que sería necesario pensar mediante la repetición (y deja sin duda que se agrave el sentido de la *Wiederholung* heideggeriana), sin recurrir a la reflexión o a la conciencia-de-sí metafísicas, y como el juego de lo que hoy se llama el texto.

Debe subrayarse que Nietzsche ha pensado desde el principio, desde los textos preparatorios de *El Nacimiento de la Tragedia* y en *El Nacimiento de la Tragedia* misma, al menos en la primera de estas tareas. Y no es algo accidental. *El Nacimiento de la Tragedia* no es, como se dice a menudo y como Nietzsche mismo, no sin equivocarse, lo ha dejado entender más o menos[20], un texto «de juventud» muy «diferente» de los otros. Es poco verosímil, en efecto, que un ingenuo «corte» histórico (vertical) pueda tener lugar en el pensamiento de Nietzsche. Si hay corte es desde *El Nacimiento de la Tragedia* de forma que sería necesario leer ahí,

---

[19] *De una parte y de otra, a la vez*, son, se comprende, locuciones que sería necesario hacer desaparecer.

[20] Cf. *Essai d'autocritique* (1886) y *Ecce Homo (Pourquoi j'écris de si bons livres)*.

separándolos rigurosamente, al menos dos lenguajes: uno en el que se confirma en efecto la mayor parte de la metafísica posthegeliana y de la metafísica tal cual; otro (muy a menudo deshaciéndose él mismo) en el que se organiza ya la «deconstrucción». No es posible realizar dicha lectura aquí[21]. Pero releamos el capítulo 14 de *El Nacimiento de la Tragedia*: «Representémonos en el presente el gran ojo ciclópeo de Sócrates fijado sobre la tragedia, ese ojo único que no ha brillado nunca con la dulce locura del entusiasmo estético». Nietzsche muestra ahí que, en lo que se refiere a poesía, Sócrates no tiene gusto, y todavía menos en cuanto a la fábula de Esopo. La tragedia es irracional, mentirosa, peligrosa. «El resultado fue que el joven dramaturgo Platón comenzó por quemar sus poemas con el fin de poder llegar a ser el discípulo de Sócrates». El socratismo, en el que Nietzsche ve en esta época el comienzo de la metafísica, es el *rechazo* de la tragedia, es decir, consecuencia inevitable del rechazo, el resurgimiento vergonzoso y más o menos desfigurado de la tragedia:

> «(Platón)...quien en la condenación de la tragedia y del arte en general no ha permanecido con el cinismo ingenuo de su maestro, ha debido, sin embargo, por necesidad estética, crear una forma de arte que está íntimamente emparentada con los géneros existentes condenados por él. El principal reproche dirigido por Platón al arte antiguo es que, siendo imitación de una apariencia, pertenece a una esfera inferior incluso al mundo empírico; era necesario evitar que se pudiera dirigir este reproche al arte nuevo. También vemos a Platón esforzarse por ir más allá de la realidad y representar la idea que está en el fondo de esta pseudo-realidad. Pero, de este hecho, Platón, como pensador, se encaminó mediante un giro hacia una posición que le había sido siempre familiar como poeta. Allí se reunía con Sófocles y con todo el arte antiguo que protestaban solemnemente contra este reproche. Si es verdad que la tragedia había absorbido en ella todos los géneros anteriores, podemos decir por extensión lo mismo del diálogo platónico

[21] Se tratará de volver más tarde sobre esta interpretación posible del *Nacimiento de la tragedia*.

> que, nacido de la mezcla de todos los estilos y de todas las formas, permanece en medio, entre el relato, la poesía lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, y enfrenta así el rigor de la antigua ley que prescribe la unidad del estilo. En verdad, Platón ha dado a toda la posteridad el modelo de una forma de arte nuevo, la novela, que puede definirse como la fábula de Esopo llevada hasta una alta potencia y en la que la poesía ocupa por relación a la poesía dialéctica el rango que esta misma filosofía ha ocupado durante siglos en relación a la teología —el rango de *sirvienta*—. Tal fue el nuevo lugar de la poesía, ése en el que Platón la rechazó bajo la influencia demoníaca de Sócrates»[22].

Sería necesario comentar todo lo que este texto dice. Pero las preguntas que plantea y en particular la del rechazo del arte en general son muy amplias. Retendremos, sin embargo, esta genealogía del texto filosófico[23]. La *novela* es el género del platonismo y podría ser el género de la metafísica en general, pero tendríamos que determinar rigurosamente su esencia. Nietzsche hace aquí ilusión a la vez al modo de exposición (la «mezcla de todos los estilos y de todas las formas») y al género (la novela). A partir de ello podríamos reemprender los análisis modernos del relato, por ejemplo la distinción operada por Genette entre el relato y el discurso, o la relación que establece en general entre el relato y la representación[24]. Se podría intentar incluso un análisis estructural del «relato filosófico» con la finalidad de que el análisis del relato pueda constituirse sin presupuestos exorbitantes[25]. Se podría recurrir a la posteridad hegeliana, de Lukacs a Girard, es decir, al análisis de la

---

[22] NIETZSCHE, *Naissance de la tragédie* (trad. Blanquis), Gallimard, pág. 72-73.

[23] Conviene remarcar también la relación que Nietzsche establece entre el consueñimiento «formal», el consueñimiento estético y el pensamiento. Explica que Sófocles y «todo el arte antiguo» no son tan radicalmente diferentes de Platón y no escapan tal vez ya a la metafísica. El mito de los presocráticos, en Nietzsche, no es tan puro.

[24] G. GENETTE, «Frontières du récit», Figures II, Seuil, coll. *Tel Quel*, 1969. Todo el análisis de Genette tiene, por otra parte, su punto de partida en los textos de Platón (*République, III*) y de Aristóteles (*Poétique*), es decir, en la distinción entre la διήγησις y la μίμησις.

dialéctica del deseo, del conflicto de lo puro y de lo impuro, de la idolatría [26]. Y quizás no sería imposible mostrar que el deseo de la presencia, la creencia en el origen, la voluntad de lo verdadero están necesariamente ligadas a la exposición, es decir, al relato —que deben necesariamente diferenciarse como *texto* [27]—.

De todas maneras hay que volver al texto. Pero se debe hacer no sin correr el riesgo de no poder «exceder» el discurso dialéctico, pues si es verdad que no hay, que no hubo jamás literatura más que para la filosofía, si es verdad que la filosofía se ha alzado contra ese lenguaje «otro» que ella constituyó como tal rebajándolo (hasta tal punto que la literatura no pudo nunca hablar de ella misma sino pidiendo prestado, más o menos vergonzosamente, el lenguaje de la filosofía), si, resumiendo, la relación que une y divide filosofía y literatura es una relación de *maestro a esclavo* (y una de ellas ha tenido miedo de la muerte) ¿qué discurso se puede hacer sobre la filosofía que no sea ya el de la filosofía misma, es decir, el que prohíbe siempre que se pueda, volviéndolo contra sí misma, plantearle esa cuestión contra la que se ha determinado, aunque prohíba también, no dejando borrar la cuestión de su propio origen, que se pueda formular otro tipo de cuestión? Es necesario hacer la prueba de una impotencia que es el efecto paradójico de un exceso de potencia: el Logos es el dominio absoluto y no hay nada fuera de él, ni siquiera la literatura a la que haya dado un «sentido». A menos, quizás, que no escribiendo exactamente lo que queríamos escribir no hagamos la prueba de una debilidad, de una impotencia que no es el efecto de un exceso de potencia sino como el oscuro trabajo de una fuerza extranjera en la que decimos (¿manifestamos?), en la conciencia que tenemos, en la voluntad de decirlo, una resistencia sorda, incesante, que es absolutamente imposible de dominar y sobre la que podemos volver a recobrar el pre-

---

[25] Cf. *Communications*, 8.

[26] R. Girard, *Mensoge romantique et vérité romanesque*, Grasset, 1961 y «De la Divine comédie à la sociologie du roman», *Revue de l'Institut de sociologie de Bruxelles*, 1963.

[27] Todo ello define una especie de programa que se tratará de rellenar, al menos en parte, ulteriormente, a propósito de Rousseau y Hegel.

cio de esfuerzos desmesurados. Escribimos: somos desposeídos, algo no cesa de huir, fuera de nosotros, de degradarse lentamente. Podría suceder que al dirigir nuestra atención hacia allí, hacia esa extraña dificultad de la práctica, nos veamos poco a poco obligados a sospechar una fisura donde habíamos creído reconocer lo infalible mismo. Se trata, por ejemplo, de una cierta confusión en el pensamiento, de una insuficiencia de la conciencia, de una especie de letargo. Se podría también hablar de fatiga, de cansancio (pensamos en Bataille). O de una resistencia, de un rechazo a la vez del lenguaje y del cuerpo. Es una experiencia, cualquiera que sea el dudoso poder de connotación de esta palabra y aunque sea una experiencia al fin paralizada y helada, el defecto mismo de la experiencia. Si la escritura posee este privilegio (la escritura, el acto y el tormento de escribir en que otra cosa está también en juego) no es porque estemos, como lo decimos apresuradamente a partir de ahora, dando vueltas simplemente o incluso derribando las oposiciones metafísicas, liberadas del mundo, de la presencia (y de la representación), es porque la escritura es ante todo esta reflexión de la experiencia en la que no cesa de deshacerse la reflexión (y, por ello, la experiencia), porque ella es la más penosa de las flaquezas y en ella se revela dolorosamente la alteridad radical de la fuerza. Se sabe que no hay lenguaje más que del fenómeno, de lo aparecido (nunca del parecer mismo), que el lenguaje y la ἀληθεία están ligados o, por volver a utilizar un lenguaje distinto, que Dionysos mismo no aparece jamás, que está siempre muerto, disperso y que no es "visible" más que puesto en escena bajo la máscara de Apolo (*como* Apolo) —invisible, pues, *no estando* y arrastrándose hacia el vértigo[28]—. Si la fuerza le falta al lenguaje, si el lenguaje es esa falta de fuerza, en vano se busca en él la fuerza necesaria para «liberarnos», es decir, en el caso que nos ocupa, para volverlo contra él. Incluso si se ha reflexionado suficientemente sobre él como para haber tenido siempre la nostalgia de la fuerza, o al menos haberse quejado de no tenerla. Como tal, el lenguaje «manifiesta» el declive de

[28] Cf. J. DERRIDA, «Force et signification», *L'Ecriture et la Différence*, Seuil, coll. *Tel Quel*, 1967.

la fuerza: el lenguaje, la escritura, degradación de la fuerza que es todavía, en el extremo, una fuerza. ¿Se puede pensar sin recurrir a la dialéctica, si la dialéctica es la ilusión de la fuerza y del dominio de la fuerza *en* el lenguaje?; ¿se puede pensar una fuerza de la debilidad, una fuerza nacida de su propio agotamiento, de su propia diferencia? Una fuerza que es fuerza de no tener ninguna fuerza...

Todo esto, además, para decir que no se puede «llegar» al texto, pues el texto carece de orillas. No sabríamos, pues, abordarlo y si nos imaginamos poder hacerlo, tenemos que hacernos a la idea de que no desembarcaremos nunca más que donde hemos puesto ya los pies hace tiempo. Según un movimiento impensable, una especie de vuelta a través de la que pasaríamos al exterior de nosotros mismos que es ya nuestra interioridad, no estaríamos ya ni «fuera» ni «dentro», pero sentiríamos nuestra intimidad como esa cegadora alteridad siempre más allá de nosotros mismos y a la que, sin embargo, estamos destinados, la que habitamos paradójicamente y que quizás lleve ese nombre que es el defecto, el insigne defecto de todos los nombres: la muerte. Debemos ahora aceptar lo inaceptable e intentar ser fieles a lo que no tolera más que la infidelidad. Prueba de la que no se puede decir que sea diferente de la precedente. Y quizás se trate solamente de confesar lo *imposible*, que no es ni la palabra ni el silencio, ni el saber ni la ignorancia, ni la fuerza ni la impotencia, de lo que no se puede decir nada sino que nos somete a ese murmullo infinito, infinitamente distinto pero infinitamente recomenzado, a lo que Blanchot denominaba con una palabra que designa para nosotros lo que ha llegado a ser, lo que ha sido siempre la injustificable y necesaria empresa de la escritura: la *repetición eterna*.

La cuestión inicialmente planteada, como sin duda nos hemos dado cuenta (a propósito del motivo de la ficción) no era extraña, entre otros, a Borges. No nos extrañaremos de poder decir que tampoco lo es a Cervantes, al menos tal y como lo leemos hoy. Se podría, finalmente, reformular así: ¿somos capaces de no creer en lo que hay en los libros o de no quedar «decepcionados» por su «mentira»? O como habría dicho Nietzsche: ¿podemos dejar de ser «todavía piadosos»?, ¿somos capaces de ateísmo?

II

LAS DECONSTRUCCIONES. LECTURAS

EL CRÍTICO COMO ANFITRIÓN*

J. HILLIS MILLER

En un momento determinado de «Rationality and Imagination in Cultural History», M. H. Abrams cita una declaración de W. Booth según la cual la lectura deconstructiva de una obra dada «es simple y llanamente parasitaria» de una «lectura obvia y unívoca». La última frase es de Abrams, la anterior de Booth. Mi cita de una cita forma parte de una cadena que me lleva a preguntar aquí: ¿Qué sucede cuando un ensayo crítico extrae un «pasaje» y lo «cita»?, ¿es esto algo distinto de una cita, eco o alusión en el interior de un poema?, ¿es la cita un parásito extraño dentro del cuerpo de su anfitrión, el texto principal, o bien es el texto interpretativo el parásito que envuelve y estrangula su cita anfitrión? El anfitrión alimenta al parásito y hace que su vida sea posible, pero al mismo tiempo es asesinado por él, al igual que se dice que la «crítica» mata la «literatura». ¿Pueden el anfitrión y el parásito vivir felizmente juntos en el domicilio del mismo texto, alimentándose recíprocamente o compartiendo la comida?

Abrams, en cualquier caso, añade «una respuesta más radical». Si «los principios deconstruccionistas» se toman en serio, afirma que «cualquier historia que se apoye en textos escritos se convierte en una imposibilidad»[1]. Así sea. Pero éste no es un argumento muy sólido. Una cierta noción de historia o de historia literaria, como una cierta noción de determinada lectura, podría ser una imposibili-

---

* Título original: «The Critic as Host», publicado en *Critical Inquiry*, número 3, 1977, págs. 439-447. Traducción de María José Gimeno y Manuel Asensi. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

Este artículo conoce una segunda versión bastante más ampliada, que aparece en el libro de los Yale Critics *Deconstruction and Criticism*, Nueva York, The Seabury Press, 1979.

[1] *Ibid.*, pág. 458.

dad, y si lo fuera sería mejor saberlo y no engañarse o ser engañado. Podría o no podría. Ahora bien, que algo en el ámbito de la interpretación sea una imposibilidad demostrable no evita que se realice, como demuestra la abundancia de historias, historias literarias y lecturas. Por otra parte, yo debería estar de acuerdo en que «la imposibilidad de leer no debería ser tomada demasiado a la ligera»[2]. De hecho, se trata de algo que tiene graves consecuencias, ya que está inscrito, incorporado, en los cuerpos de los seres humanos individuales y en el cuerpo político de nuestra vida y muerte culturales conjuntamente.

«Parasitario». La palabra es interesante. Sugiere la imagen de una «lectura obvia y unívoca»: el roble o fresno fuerte, masculino, enraizado en el sólido suelo, amenazado por el insidioso serpenteo de la hiedra inglesa o tal vez venenosa, de alguna forma femenina, secundaria, defectuosa, o bien dependiente, parra colgante, incapaz de vivir sino extrayendo la savia vital de su anfitrión, cortando su luz y su aire. Pienso en el final de «Vanity Fair» de Thackeray: «¡Ve con Dios, honesto William! —Hasta siempre, querida Amelia. —¡Crece verde de nuevo, tierno parásito pequeño, alrededor del robusto y viejo roble del que cuelgas!», o en el «The Ivy-Wife» de Hardy, del que aquí se ofrecen las dos últimas estrofas:

> In new affection next I strove
> To coll an ash I saw,
> And he in trust received my love;
> Till with my soft green claw
> I cramped and bound him as I wowe...
> Such was my love: ha-ha!
>
> By this I gained his strength and height
> Without his rivalry.
> But in my triumph I lost sight
> Of afterhaps. Soon he,
> Being bark-bound, flagged, snapped, fell outright,
> And in his fall felled me![3]

---

[2] PAUL DE MAN, «The Timid God», *The Georgia Review* 29, núm. 3 (Fall 1975): 558.

[3] «Con nuevo cariño al momento me esforzé / en llamar la atención de

Estas tristes historias de amor de afectos domésticos que, sin embargo, introducen al misterioso, al parásito en el interior de la economía cerrada del hogar, el *Unheimlich* dentro del *Heimlich*, describen sin duda suficientemente bien el modo en que algunas personas pueden sentirse ante «una lectura obvia y unívoca» en relación con una interpretación «deconstructiva». El parásito está destruyendo al anfitrión. El extraño ha invadido la casa, tal vez para matar al padre de la familia, en un acto que no parece un parricidio, pero lo es. Sin embargo ¿es esta lectura «obvia» de hecho tan obvia o tan unívoca?, ¿no podría ser ese extraño misterioso algo tan próximo que no puede ser visto como extraño, como anfitrión en el sentido de un enemigo más que como anfitrión en el sentido de un generoso dispensador de hospitalidad?, ¿equívoco más que unívoco y más equívoco aún en su familiaridad interior y en su habilidad para ofrecerse a sí mismo como «obvio» y «unívoco», única voz?

«Parásito» es una de esas palabras que remite a su aparente contrario. No tiene significado sin su pareja polar. No hay parásito sin anfitrión. Al mismo tiempo, ambas, palabra y su contrario, se subdividen y se revelan a sí mismas para ser divididas en el interior de sí mismas y para ser, como *Unheimlich, Unheimlich*, un ejemplo de doble palabra antitética. Las palabras con «para», del mismo modo que las palabras con «ana», poseen estas formas como una propiedad, capacidad o tendencia intrínsecas. «Para-», como prefijo español[4] (a veces «par-») indica «a lo largo de», «cerca de», «al lado de», «más allá de», «incorrectamente»,

---

un fresno que vi / y él confiadamente recibió mi amor; / hasta que con mi suave y verde garra / le obstaculicé y até como había urdido... / tal fue mi amor: ¡ja, ja! / Por eso alcancé su fuerza y altura / sin su rivalidad. / Pero en mi triunfo perdí de vista / la futura suerte. Pronto él, / estando enredada en su tronco, flaqueó, se rompió, cayó en el acto, / ¡y en su caída me hizo caer!» (Traducción de Carme Pastor.)

[4] Debe tenerse en cuenta que el autor inicia a partir de aquí una indagación etimológica, paronomásica y diafórica centrada en la lengua inglesa. Cuando las referencias del autor —como en este caso— tienen su equivalente en español realizamos la traducción. En cambio, cuando las referencias no tienen correspondencia en español mantenemos la forma inglesa, con una nota explicativa, en su caso, del juego lingüístico. *(N. del T.)*

«semejante o similar a», «subsidiario de», «isómero o polímero con respecto a». En los préstamos griegos compuestos «para» indica «junto a», «al lado de», «a lo largo de», «más allá de», «erróneamente», «perjudicialmente», «desfavorablemente» y «entre». Las palabras con «para» forman una rama del laberinto enredado de palabras que utilizan algunas formas de la raíz indoeuropea *per*, que es la base de preposiciones y pre-verbos con el significado básico de «hacia delante», «a través de», y un amplio grupo de sentidos extendidos tales como «en frente de», «antes de», «temprano», «primero», «principal», «hacia», «en contra de», «cerca de», «en», «alrededor de».

He dicho que las palabras con «para» son una rama del laberinto de «pers», pero es fácil darse cuenta de que la rama es ella misma un laberinto en miniatura. «Para» es un «misterioso» prefijo doble y antitético que significa a la vez proximidad y distancia, similitud y diferencia, interioridad y exterioridad, algo a la vez dentro de la economía doméstica y fuera de ella, algo simultáneamente a este lado de la línea fronteriza, en el umbral o en el margen y, a la vez, más allá de ella; equivalente en estatus y, al mismo tiempo, secundario o subsidiario, sumiso como el invitado con respecto al anfitrión, el esclavo con respecto al señor. «Para» significa, además, no sólo a ambos lados de la línea fronteriza entre afuera y adentro a la vez, sino también la frontera misma, la pantalla que es a la vez una membrana permeable que conecta el afuera y el adentro, que los confunde permitiendo que el afuera entre haciendo salir al adentro, dividiéndolos, pero también creando una ambigua transición entre uno y otro. Aunque cualquier palabra con «para» pueda parecer que elige inequívocamente o unívocamente una de estas posibilidades, los otros significados están siempre ahí presentes como un reflejo o una oscilación en dicha palabra que hace que ésta no se detenga en los límites de la frase como un invitado extraño e insignificante en el interior de la clausura sintáctica donde todas las palabras tienen entre sí un mismo aire de familia. La forma «para» incluye palabras como «paracaídas», «paradigma», «parasol», las francesas *paravent* (pantalla protectora contra el viento) y *parapluie* (paraguas), «parangón», «paradoja», «parapeto»,

«parataxis», «parapraxis», «parábasis», «paráfrasis», «parágrafo», «parálisis», «paranoia», «parafernalia», «paramnesia», «paragógico», «parergon», «paramorfo», «paramecio», «paramédico», «paralegal» y «parásito».

«Parásito» proviene del griego *parasitos*, etimológicamente «junto al grano». *Para* (en este caso «junto») más *sitos*, grano, comida. La «Sitología» es la ciencia de la alimentación, de la nutrición y de la dieta. «Parásito» significaba originariamente algo positivo, un invitado amigo y compañero, alguien que comparte la comida contigo allí junto al grano. Más tarde, «parásito» pasó a significar alguien experto en ser invitado, experto en «gorronear» invitaciones sin devolverlas nunca. De aquí surgieron sus dos principales significados, el biológico y el social. Un parásito es (1) cualquier organismo que crece, se alimenta y es criado sobre o dentro de un organismo diferente sin contribuir en absoluto a la supervivencia de su anfitrión; (2) una persona que habitualmente se aprovecha de la generosidad de otros sin esforzarse en devolverla. De cualquier forma, llamar a cierto tipo de crítica «parasitaria» es utilizar un lenguaje muy duro.

Un curioso sistema de pensamiento, o de lenguaje, o de organización social (en realidad, los tres a la vez) está implícito en la palabra «parásito». No hay parásito sin anfitrión. El anfitrión y el de alguna forma siniestro o subversivo parásito son compañeros invitados junto a la comida, compartiéndola. Por otra parte, el anfitrión es él mismo la comida: su sustancia es consumida sin recompensa, como cuando alguien dice: «Me están echando poco a poco de mi casa y de mi hogar». El anfitrión (*host*) puede entonces convertirse en «host» [5], una palabra con otro sentido que no es el etimológico. La palabra «host» es el nombre del pan y del agua consagrados de la eucaristía, proveniente del inglés medieval *oste*, del antiguo francés *oiste*, del latín *ostia*, «sacrificio», «víctima».

---

[5] El texto juega con las posibilidades semánticas de la palabra inglesa «host», que significa a la vez «anfitrión» y «hostia». Se trata de una diáfora intraducible en español. Por ello mantenemos la forma inglesa con los paréntesis explicativos de los movimientos semánticos. *(N. del T.)*

Si la palabra «host» significa a la vez «el que come» y «lo comido», también contiene en sí misma la doble relación antitética del anfitrión y el invitado; invitado en el doble sentido de presencia amistosa e invasor extraño. Las palabras «anfitrión» («host») e «invitado» («guest»)[6] se remontan a la misma raíz etimológica: *ghos-ti*, extraño, invitado, anfitrión, propiamente «alguien con quien se tienen obligaciones recíprocas de hospitalidad». La palabra moderna «anfitrión» («host»), en este significado alternativo, proviene del inglés medieval *(h)oste*, del antiguo francés, «anfitrión», «invitado», del latín *hospes* (del *hospit-*), invitado, anfitrión, extraño. El «pes» o «pit» de las palabras latinas y algunas palabras del inglés moderno como «hospital» («hospital») y «hospitality» («hospitalidad») proviene de otra raíz, *pot*, que significa «dueño». La raíz compuesta o bifurcada *ghos-pot* significa «señor de los invitados», «alguien que simboliza una relación de recíproca hospitalidad» como en el *gospodi* eslávico, «señor», «dueño». «*Invitado*» («Guest»), por otra parte, proviene del inglés medieval *gest*, del antiguo noruego *gestr*, de *ghos-ti*, la misma raíz que en el caso de «host» («anfitrión»). Un anfitrión es un invitado y un invitado es un anfitrión. Un anfitrión es un anfitrión. La relación del señor de la casa que ofrece su hospitalidad a un invitado y el invitado recibiéndola, del anfitrión y parásito en el sentido original de «compañero invitado», está incluida dentro de la misma palabra «anfitrión» («host»). Un anfitrión en el sentido de un invitado. Más aún: a la vez un visitante amistoso y una presencia extraña que convierte la casa en un hotel, en un territorio neutral. Tal vez sea él el primer emisario de un ejército («host»)[7] de enemigos (del latín *hostis*, [«extraño»], [«enemigo»]), el primer indicio en la puerta tras el que prorrumpirá un gran número de extraños hostiles que deberá recibir solitario nuestro propio anfi-

[6] El lector debe tener presente que las consecuencias que el autor deduce de la relación entre «anfitrión» e «invitado» son extraídas a partir de la semejanza fónico-paronomásica de estas palabras en inglés, *host* y *guest* respectivamente. Por ello, las introducimos entre paréntesis en el texto. *(N. del T.)*

[7] La diaforicidad de la palabra «host» se amplía aquí con el nuevo significado de «ejército», «enemigo». ,

trión, del mismo modo que la deidad cristiana es el Dios del pan sagrado. La misteriosa relación antitética existe no sólo entre las parejas de palabras en este sistema, «anfitrión» y «parásito», «anfitrión» e «invitado», sino también dentro de cada palabra misma. Dicha relación se vuelve a formar a sí misma en cada opuesto polar cuando este opuesto se separa, y subvierte e invalida la aparente relación unívoca de polaridad que parece el esquema conceptual apropiado para pensar a través del sistema. Cada palabra en sí es separada en algún momento por la extraña lógica del «para», membrana que divide el adentro y el afuera e incluso los une en un lazo «himenal», o que permite una mezcla osmótica, convirtiendo los extraños en amigos, lo lejano en cercano, lo disimilar en similar, el *Unheimlich* en *Heimlich*, lo no acogedor en acogedor[8], sin que a pesar de todas esas cercanías y similaridades, dejen de ser extraños, distantes, disimilares.

¿Qué tiene todo esto que ver con los poemas y con la lectura de poemas? En primer lugar es un «ejemplo» de estrategia de interpretación deconstructiva, aplicada en este caso no al texto de un poema sino al fragmento citado de un ensayo crítico que contiene en sí mismo una cita proveniente de otro ensayo, como un parásito dentro de su anfitrión. El «ejemplo» es un fragmento similar a esas minúsculas porciones de alguna substancia que, puestas en un pequeño tubo de ensayo, son exploradas mediante ciertas técnicas de química analítica. Llegar tan lejos o extraer tanto de una pequeña porción de lenguaje (y solamente he empezado...) —ampliándose contexto tras contexto desde unas pocas frases hasta incluir, en calidad de ámbito necesario, toda la familia de lenguajes indoeuropeos, toda la literatura y pensamiento occidental de esos lenguajes, y todas las permutaciones de nuestra estructura social de economía casera, «regalando» o «recibiendo regalos»— es una conse-

[8] De nuevo nos hallamos ante una paranomasia, la que existe entre la versión norteamericana de «homely» («no atractivo») y la del norteamericano coloquial «homey» («acogedor»). En la traducción hemos optado por un juego de contrarios, más bien entre una expresión («acogedor») y una litote («no acogedor»).

cuencia polémica de lo que he dicho. Se trata de un argumento que tiene su origen en el valor de reconocer la gran complejidad y equívoca riqueza del lenguaje aparentemente obvio o unívoco, incluso del lenguaje de la crítica que es, en este sentido, continuación del lenguaje de la literatura. Esta complejidad y riqueza equívoca, mi discusión acerca del significado del término «parásito», reside en parte en el hecho de que no hay expresión conceptual sin figura, y de que no hay entrelazamiento entre concepto y figura sin una historia, narración o mito implicados, en este caso la historia del extraño invitado en el hogar. La deconstrucción es una investigación de lo que implica esta inherencia de la figura, del concepto y de la narración presente en cada uno de ellos. La deconstrucción es, por tanto, una disciplina retórica.

Mi breve ejemplo de estrategia deconstructiva en acción quiere, sobre todo, apuntar, sin duda inadecuadamente, hacia la exuberancia hiperbólica, hacia el lenguaje prestado que van tan lejos como uno mismo se deje llevar, o bien hacia la experiencia con un texto dado que irá tan lejos como este texto, hasta sus límites, lo que constituye una parte esencial del procedimiento. Su lema podría ser un pareado de Wallace Stevens, su versión de la forma en que la casa-cárcel del lenguaje puede ser un lugar de goce, incluso de expansión, a pesar de que se permanezca cercado y en un lugar de sufrimiento y privación: «Natives of poverty, children of malheur, / The gaiety of language is our seigneur»[9]. Mi breve ejemplo es un ejemplo de lo que ejemplifica. Nos provee de un modelo de relación del crítico con el crítico, de la incoherencia en el interior del lenguaje individual del crítico, de la relación asimétrica entre el texto crítico y el poema, de la incoherencia en todo texto literario, y de la relación desviada de un poema con sus predecesores.

Calificar la lectura «deconstructiva» de un poema de «parasitaria» de una «lectura obvia o unívoca» es entrar, tal vez involuntariamente, en la extraña lógica del parásito, convertir lo unívoco en equívoco a pesar de uno mismo, de

[9] De «Esthétique du Mal», XI, 10-11. Una traducción aproximada sería ésta: «Nativos de la pobreza, hijos del dolor/la felicidad del lenguaje es nuestro señor».

acuerdo con la ley según la cual el lenguaje no es un instrumento o herramienta en manos del hombre, un medio sumiso de pensamiento. Antes bien, el lenguaje, incluyendo los poemas, piensa al hombre y su «mundo», siempre y cuando él mismo lo permita. Como señala Martin Heidegger en «Bauen Wohnen Denken»: «Es el lenguaje el que nos habla acerca de la naturaleza de la cosa, con la condición de que respetemos la propia naturaleza del lenguaje» [10].

El sistema de pensamiento figurativo (¿y qué pensamiento no lo es?) inscrito en el interior de la palabra «parásito» y sus asociados, anfitrión e invitado, nos invita a reconocer que «la lectura obvia y unívoca» de un poema no se identifica con el poema mismo, como sería fácil pensar. Ambas lecturas, la unívoca o la deconstructiva, son por naturaleza compañeras invitadas «junto al grano», anfitrión e invitado, anfitrión y anfitrión, anfitrión y parásito, parásito y parásito. La relación es un triángulo, no una oposición polar. Hay siempre un tercero con quien se relacionan los dos, algo antes que ellos o entre ellos, algo que ellos dividen, consumen o intercambian, algo en lo que se encuentran. O más bien, la relación en cuestión es siempre una cadena, ese extraño tipo de cadena sin principio ni final en el que no puede ser identificado ningún elemento dominante (origen, final o principio base), pero en el que tarde o temprano hay siempre algo a lo que se refiere cualquier parte de la cadena en que nos concentremos y que mantiene la cadena abierta, «indecidible». La relación entre dos elementos contiguos cualquiera de esa cadena pertenece al tipo de esa oposición extraña de intimidad y enemistad. No es, por tanto, susceptible de ser encuadrada en la lógica ordinaria de la oposición polar, ni está tampoco abierta a la síntesis dialéctica.

Además, cada «elemento simple», lejos de ser inequívocamente lo que es, se subdivide a sí mismo para repetir la relación entre el parásito y el anfitrión de la que, en una escala más amplia, resulta uno u otro polo. Por una parte,

[10] De *Vorträge und Aufsätze* (Pfullingen, 1967), 2:20: «Der Zuspruch über das Wesen einer Sache Kommt zu uns aus der Sprache, vorausgesetzt, dass wir deren eigenes Wesen achten».

la «lectura obvia o unívoca» contiene siempre una «lectura deconstructiva» en calidad de parásito «encriptado» dentro de sí mismo, como parte de sí mismo; y, por otra parte, la lectura «deconstructiva» no puede de ninguna manera liberarse a sí misma de la lectura metafísica, logocéntrica, a la que pretende oponerse. El poema en sí mismo no es, pues, ni el anfitrión ni el parásito sino la comida que ambos necesitan, el «host» en un sentido diferente, el tercer elemento de ese triángulo particular. Ambas lecturas ocupan un mismo lugar unidas por esa extraña relación de obligación recíproca, de ofrecimiento de comida-regalo («gift- or food-giving») y de recepción de la comida-regalo («gift- or food-receiving») que Marcel Mauss ha analizado en *The Gift*. La palabra «gift» («regalo», pero no sólo eso como tendremos ocasión de comprobar enseguida)[11], de hecho, contiene, en varias lenguas, juegos de palabras o figuras que vuelven a poner en funcionamiento la lógica o la ilógica de la relación que estoy analizando aquí entre el parásito y el anfitrión. «Gift» en alemán significa «veneno». Recibir o dar un *gift* es algo profundamente peligroso o, como mínimo, un acto equívoco. Una de las palabras francesas para «gift», «cadeau», proviene del latín «catena», pequeña cadena, eslabones unidos en serie. Cada «gift» es un eslabón de la cadena[12], y el que da el regalo y el que lo recibe entran dentro del círculo vicioso o cadena de obligación recíproca que Mauss ha identificado como un mecanismo universalmente presente tanto en las sociedades «arcaicas» como en las «civilizadas». M. Heidegger se ha apropiado de esta imagen en uno de sus más exhuberantes y espléndidos juegos de palabras en calidad de figura necesaria para la formulación del intercambio perpetuo o del juego especular entre la cuádruple entidad que compone «el mundo»: tierra, cielo, hombres y dioses. El «gift» es la cosa reflejada, situada delante y detrás de éstos, de modo que traída a la existencia como una cosa, como un presente, como presente, como un

[11] De nuevo mantenemos la palabra en su forma inglesa original dado que el autor la toma como «objeto» de su discurso y como «objeto» del juego paronomásico. *(N. del T.)*

[12] (...) *Vid.* JACQUES DERRIDA, *Glas* (París, 1974), pág. 271 a.

eslabón, se convierte en un regalo, en una moneda, cuando pasa normalmente de una persona a otra, por ejemplo como un regalo de bodas:

> «Flexible, maleable, dócil, sumiso, ágil, en antiguo alemán se denominaban "ring" y "gering". El juego del espejo en el mundano mundo, como el cercador anillo, hace libre la unidad de los cuatro hacia su propia conformidad, la conformidad rodeante de su presencia. Fuera del cercador juego del espejo el cómo hacer las cosas de la cosa toma lugar» [13].

Sin embargo, una cadena no es precisamente un eslabón, sino una serie de eslabones, cada uno de ellos en disposición de recibir al próximo, cerrado por el próximo, y la totalidad posiblemente ilimitada, siempre abierta a la posibilidad de que se le añadan otros eslabones. Mi objetivo a continuación es el juego de igual a igual entre el intercambio cerrado del eslabón que anida en la intimidad doméstica y la cadena que abre el eslabón del cercado doméstico al extraño, al «host» en su sentido hostil. Mi tesis es que el parásito está ya siempre presente dentro del anfitrión, el enemigo dentro de la casa, el eslabón dentro de una cadena abierta.

Ese círculo consistente en dar y recibir regalos, la obligación mutua de dar y recibir cierto tipo de regalos en momentos señalados, bodas, cumpleaños, fiestas de presentación en sociedad, cuando se es invitado a la casa de otro (el llamado «regalo de agradecimiento»), opera, según Mauss, a su modo tanto en sociedades «avanzadas» como la nuestra, como en las más «arcaicas», por ejemplo en las relaciones sociales altamente formalizadas representadas de forma espléndida en las sagas nórdicas. Ofrecer regalos es el cierre o sellado de esa relación de obligación recíproca expresada en la palabra «host» (anfitrión), pero es también algo saludable al evitar

---

[13] «The Thing», *Poetry, Language, Thought*, pág. 180; de «Das Ding», Vorträge und Aufsätze, 2: 53: «Schmiegsam, schmiedbar, geschmeidig, fügsam, leicht heisst in unserer alten deutschen Sprache «ring» und «gering». Das Spiegel-Spiel der weltenden Welt ereignet als das Gering des Ringes die einigen Vier in das eigene Fügsame, das Ringe ihres Wesens. Aus dem Spiegel-Spiel des Gerings des Ringen ereignet sich das Dingen des Dinges». (Trad. de Carme Pastor.)

el daño que el parásito pueda hacerte o el que tu invitado pueda, asimismo, hacerte si no le recompensas por haberte alimentado. Un parásito, en un sentido totalmente negativo, es aquel que no recompensa a su anfitrión y va por el mundo bloqueando la cadena ilimitada de ofrecimientos, o continuándola. Al mismo tiempo, el regalo puede ser un veneno, un parásito peligroso, una venganza por un «ultraje», incluso si ese «ultraje» no es más grave que poner a tu amigo, invitado o anfitrión en posesión de lo que se conoce como un «maula», esa clase de regalo inútil que sólo sirve para llenarse de polvo en el cuarto trastero. Es el regalo mismo el agente bloqueador que mantiene la cadena en perpetua auto-generación. El regalo es siempre una cosa diferida que obliga a alguien a *hacer* todavía otro *regalo*, que otro deberá todavía recibir, y así sucesivamente, de forma que la balanza nunca se equilibra, igual que un poema invita a una secuencia sin fin de comentarios que nunca logran aprehenderlo totalmente.

Para mí, el poema es ese «regalo» ambiguo, comida, «host» en el sentido de la víctima, sacrificio, que es fracturado, dividido, manoseado, consumido por críticos expertos e inexpertos que están ellos mismos en esa extraña relación de anfitrión y parásito. El poema, sin embargo, cualquier poema (y es algo fácil de ver) es parasitario de poemas anteriores, o bien contiene esos poemas anteriores dentro de sí mismo, en otra versión del ejemplo perpetuo del parásito y el anfitrión. Si el poema es comida y veneno para los críticos es porque él debe haber comido a su vez, debe haber sido un consumidor caníbal de poemas anteriores.

Tómese, por ejemplo, el «The Triumph of Life» de Shelley. Este poema se halla habitado, como sus críticos han mostrado, por una larga cadena de presencias parasitarias, ecos, alusiones, invitados, fantasmas de textos anteriores. Estos se hallan presentes en el interior del domicilio del poema de un curioso modo fantasmal, afirmados, negados, sublimados, torcidos, ordenados, travestidos. H. Bloom ha empezado a estudiar dichas presencias, e investigarlas y definirlas constituye, hoy en día, una de las mayores tareas de la interpretación literaria. El texto previo es a la vez la base del texto nuevo y algo que el nuevo poema debe ani-

quilar mediante su incorporación, convirtiéndolo en una insubstancialidad fantasmagórica, de modo que pueda realizar su trabajo posible-imposible consistente en llegar a ser su propia base. El nuevo poema necesita los textos viejos y, a la vez, debe destruirlos. Es a la vez parasitario con respecto a ellos, alimentándose groseramente de su substancia, y, al mismo tiempo, siniestro anfitrión que los acobarda invitándolos a su casa, de igual modo que el Caballero Verde invita a Gawain. Cada eslabón anterior juega en la cadena y en su momento el mismo rol de anfitrión y parásito en relación con los predecesores. Del Viejo al Nuevo Testamento, de Ezequiel a la Revelación, a Dante, Ariosto y Spencer, Milton, Rousseau, Wordsworth y Coleridge, la cadena lleva finalmente hasta «The Triumph of Life». Este poema, a su vez, o la obra de Shelley en general, está presente en la obra de Hardy, Yeats o Stevens y forma parte de la secuencia de los textos más importantes del nihilismo romántico, incluyendo Nietzsche, Freud, Heidegger y Blanchot, en una perpetua re-expresión de la relación entre el anfitrión y el parásito, la cual se forma de nuevo en la crítica actual. Está presente, por ejemplo, en la relación que media entre la lectura «unívoca» y la «deconstructiva» del «The Trimph of Life», entre las lecturas de Meyer Abrams y Harold Bloom, o entre la lectura de Abrams de «The Trimph of Life» y la que, implícitamente, he propuesto aquí, o de una forma tal vez más conflictiva, entre H. Bloom y J. Derrida, o entre J. Derrida y P. De Man, o en la obra de cada uno de estos críticos tomados por separado.

La ley inexorable que convierte la misteriosa, «indecidible», o alógica relación entre el anfitrión y el enemigo, en heterogeneidad dentro de la homogeneidad, en enemigo dentro del hogar, que hace que dicha relación se vuelva a formar a sí misma dentro de cada entidad por separado (que, en una escala mayor, había parecido ser simplemente una u otra), se aplica por igual tanto a los ensayos críticos como a los textos de que tratan. El «The Triumph of Life», como espero mostrar en otro ensayo[14], contiene en sí mismo la metafísica logocéntrica y el nihilismo, un polo contra el otro

[14] *Vid.* la nota del principio marcada con un asterisco.

en lucha irreconciliable. No es gratuito que los críticos no se hayan puesto de acuerdo en cuanto a ese punto. El significado de «The Trimph of Life» no puede ser nunca reducido a ninguna lectura «unívoca», tampoco a una «obvia» o a una lectura deconstructiva firme (si pudiera existir esta última cosa, que no existe). El poema, como todos los textos, es «ilegible», si por «legible» se entiende «abierto a una interpretación única, definitiva y unívoca». De hecho, ni la lectura «obvia» ni la «deconstructiva» son unívocas. Cada una contiene, en sí misma y necesariamente, su enemigo, cada una es a la vez anfitrión y parásito. La lectura deconstructiva contiene la obvia y viceversa. El nihilismo es una extraña presencia inalienable dentro de la metafísica occidental, a la vez en los poemas y en las críticas de los poemas.

RETÓRICA DE LA CEGUERA: DERRIDA, LECTOR DE ROUSSEAU*

PAUL DE MAN

> ... einen Text als Text ablesen zu können, ohne eine Interpretation dezwischen zu mengen, ist die späteste Form der «inneren Erfahrung, —vielleicht eine kaum mögliche...
>
> [Saber descifrar un texto en tanto que texto sin perderse en interpretaciones es la forma más madura de la «experiencia interior» y, muy posiblemente, esto sea casi imposible...]
>
> (NIETZSCHE, *Der Wille zur Macht*, 479)

Al revisar este primer grupo de ensayos **, considerándolos como una selección representativa, aunque deliberadamente parcial, de la crítica literaria contemporánea, surge un esquema recurrente. Se pueden obtener muchos conocimientos sobre la naturaleza peculiar del lenguaje literario de escritores como Lukács, Blanchot, Poulet, o los «New Critics» americanos, pero no mediante afirmaciones directas, sino por la aserción explícita de un conocimiento derivado de la observación o el entendimiento de las obras literarias. En cada caso es necesario leer más allá de las aserciones categóricas y equilibrarlas con otras declaraciones más

---

* Título original: «The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau», ensayo incluido en el libro *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983, págs. 102-113. Traducción de Javier González, Geraint Williams y Manuel Asensi. Texto traducido y reproducido con autorización de los herederos del autor.

** Se refiere el autor a la colección publicada con el título *Blindness and Insight (Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism)*, y de la cual forma parte. *(N. del T.)*.

provisionales que parecen tender, a veces, hacia la contradicción con aquellas afirmaciones anteriores. Sin embargo, las contradicciones nunca se anulan mutuamente, ni tampoco entran en la dinámica sintetizante de una dialéctica. Ningún movimiento contradictorio o dialéctico podría desarrollarse ya que una diferencia fundamental en el nivel de lo explícito evitaría que ambas afirmaciones se encontraran en un nivel común de discurso; una siempre esconde a la otra, como el sol queda escondido detrás de una sombra o la verdad dentro de un error. En cambio, parece que la perspectiva se haya conseguido a partir de un movimiento negativo que anima el pensamiento del crítico, un principio no afirmado, que lleva a un lenguaje lejos de su punto de vista declarado, pervirtiendo y disolviendo su compromiso afirmado hasta el punto en que se vacía de sustancia, como si la misma posibilidad de aserción hubiera sido cuestionada. Pero es esta labor negativa y aparentemente destructiva la que nos llevó a lo que podría llamarse legítimamente *insight* *.

Incluso entre los pocos ejemplos que figuran en esta corta lista, aparecen unas variaciones significativas en el grado de complejidad del proceso. En un caso como en el *Essay on the Novel* de Lukács, nos encontramos con algo parecido a una contradicción abierta. Dos afirmaciones explícitas e irreconciliables se enfrentan en una pseudodialéctica. Primero se define la novela como un modo irónico condenado a la discontinuidad y a la contingencia; por tanto, el tipo de totalidad que se reclama para esta forma tiene que diferenciarse, en esencia e incluso en apariencia, de la unidad orgánica de las entidades naturales. Sin embargo, el tono de este ensayo no es irónico sino elegíaco: parece como si nunca pudiera escaparse de un concepto de la historia que es en sí orgánico, un afluente de una fuente original —la épica helénica— que no conocía ni la discontinuidad ni la distancia y, potencialmente, contenía todo su futuro desarrollo dentro de sí misma. Esta nostalgia nos lleva

* La palabra *insight*, clave en este artículo y en el pensamiento demaniano, la hemos traducido por «visión», «penetración», «conocimiento perspicaz». *(N. del T.).*

finalmente a una síntesis en la novela moderna —*L'éducation sentimental*, de Flaubert— en la cual la unidad se encuentra recobrada por encima de todos los momentos negativos que contiene. La segunda aserción acerca de que «el tiempo le confiere (a *L'éducation sentimental*) una apariencia de crecimiento orgánico», está en clara contradicción con la primera, la cual no permite tales similitudes, aparentes o reales, con las formas orgánicas.

No nos resulta indiferente que la categoría de mediación a través de la cual se logra presuntamente esta síntesis, sea precisamente el tiempo. El tiempo actúa como una fuerza sanadora y reconciliadora contra un extrañamiento, una distancia que parece ser causada por la intervención arbitraria de una fuerza trascendente. Si aplicamos una presión exegética un poco más tensa sobre el texto, ésta revelará que este agente trascendental es en sí temporal y lo que se está ofreciendo como remedio es de hecho la misma enfermedad. Una afirmación negativa sobre la naturaleza esencialmente problemática y autodestructiva de la novela, está disfrazada de teoría positiva sobre su capacidad de reconciliar, al final de su proceso dialéctico, un estado de origen que es puramente ficticio, aunque falazmente presentado como si tuviera existencia histórica. Un concepto dado, el tiempo, está obligado a funcionar en dos niveles irreconciliables: en el nivel orgánico, donde tenemos el origen, la continuidad, el crecimiento y la totalización, la afirmación es explícita y asertiva; en el nivel de la conciencia irónica, donde todo es discontinuo, alienado y fragmentario, la afirmación sigue estando tan implícita, tan profundamente oculta detrás del error y la decepción, que es incapaz de llegar a una aserción temática. La ligazón crucial entre la ironía y el tiempo nunca se produce en el ensayo de Lukács. Y, sin embargo, el texto conduce la mente del lector a la existencia de esta ligazón. Los tres factores cruciales han sido identificados y puestos en relación entre sí: la naturaleza orgánica, la ironía y el tiempo. Reducir la novela a una instancia del lenguaje literario, al juego mutuo de estos tres factores, es una perspectiva de enorme magnitud. Pero la manera según la cual se dice que estos tres factores se relacionan, la trama de la comedia que les obliga a representar, es completamente des-

acertada. En la historia de Lukács, el villano —el tiempo— aparece como héroe, cuando realmente está asesinando a la heroína —la novela—, a la cual se supone que debe rescatar. Se le dan al lector los elementos para descifrar el argumento real escondido detrás del pseudoargumento, pero el propio autor sigue sin enterarse.

En otras instancias, el esquema, aunque quizá menos claro, es bastante similar. Los «New Critics» americanos llegaron a una descripción del lenguaje literario como un lenguaje caracterizado por la ironía y la ambigüedad, a pesar de que siguieron sometidos a una noción coleridgiana de la forma orgánica. Enmascararon un conocimiento previo de la circularidad hermenéutica bajo una noción reificada del texto literario como «cosa» objetiva. Tenemos aquí el concepto de forma puesto a funcionar de una manera radicalmente ambivalente, creadora y disgregadora de las totalidades orgánicas, de una manera parecida al papel que juega el tiempo en el ensayo de Lukács. La última perspectiva, aquí de nuevo, anula las premisas que nos llevaron a ella, pero deja que el lector saque una conclusión que los críticos no pueden afrontar si quieren continuar su tarea.

Similares complicaciones surgen cuando se considera la cuestión de la especificidad del lenguaje literario desde una perspectiva que no es ni histórica, como en el caso de Lukács, ni formal, como en el caso del «New Criticism» americano, sino que está centrada en un yo, en la subjetividad del autor o de la relación autor-lector. La categoría del yo acaba siendo tan biplánica que empuja al crítico que la utiliza a retractarse implícitamente de lo que afirma y a acabar ofreciendo el misterio de este movimiento paradójico como su principal perspectiva. Agudamente consciente de la fragilidad y la fragmentación del yo en su exposición al mundo, Binswanger intenta establecer el poder de la obra de arte como una sublimación que puede llevar, a pesar de peligros persistentes, a una estructuración equilibrada de múltiples tensiones y potencialidades dentro del yo. Así, la obra de arte se convierte en una entidad en la cual las experiencias empíricas y su sublimación pueden coexistir a través del poder mediador de un yo que posee suficiente elasticidad para englobar las dos cosas. Finalmente sugiere la

existencia de un hueco que separa al artista como sujeto empírico de un «yo» ficticio. Este yo ficticio parece existir en la obra, pero sólo puede alcanzarse a costa de la razón. De esta manera, la constatación de un yo lleva por interferencia a su desaparición.

Escribiendo en un nivel de conciencia más elevado, la desaparición del yo se convierte en el tema principal del trabajo crítico de Blanchot. Aunque parezca imposible afirmar la presencia de un yo sin realmente confirmar su ausencia, la afirmación temática de esta ausencia reintroduce una forma de individualidad, si bien en la forma especializada y altamente reductiva de una autolectura. Y si el acto de leer, potencial o real, es efectivamente una parte del lenguaje literario, entonces presupone una confrontación entre un texto y otra entidad que parece existir anteriormente a la elaboración de un texto y que, a pesar de su impersonalidad y anonimidad, sigue tendiendo a ser designado por metáforas derivadas de la individualidad. Reclamando la defensa de este sujeto universal pero estrictamente literario, Poulet afirma su poder para originar su propio mundo temporal y espacial. Resulta, sin embargo, que lo que aquí se reclama como origen siempre depende de la existencia anterior de una entidad que se encuentra más allá del alcance del yo, aunque no más allá del alcance de un lenguaje que destruye la posibilidad del origen.

Todos estos críticos parecen abocados a decir algo totalmente diferente de lo que querían decir. Su posición crítica —el profeticismo de Lukács, la fé de Poulet en el poder de un cogito original, la reivindicación de Blanchot de una impersonalidad metamallarmeana— queda derrotada por sus propios resultados críticos. Se desprende una perspectiva penetrante pero difícil de la naturaleza del lenguaje literario. Parece, sin embargo, que esta perspectiva sólo pudo ser conseguida porque los críticos estuvieron constreñidos por esta peculiar ceguera: su lenguaje pudo tantear un cierto grado de visión profunda solamente porque su método permaneció ajeno a la percepción de esta visión. La visión profunda existe sólo para un lector en la posición privilegiada de poder observar la ceguera como un fenómeno en su sentido propio —la cuestión de su propia ceguera, que él no

puede, por definición, plantear— y pudiendo así distinguir entre afirmación y sentido. Tiene que deshacer los resultados explícitos de una visión que es capaz de llevar hacia la luz, sólo porque, siendo ya ciega, no tiene que temer el poder de esta luz. Pero la visión es incapaz de contar correctamente lo que ha percibido en el transcurso de su viaje. Escribir críticamente sobre los críticos se convierte en una manera de reflexionar sobre la eficacia paradójica de una visión cegada, que tiene que ser rectificada por las diferentes perspectivas que ella inconscientemente proporciona.

Varias preguntas surgen de repente. ¿Está la ceguera de estos críticos inextricablemente atada al acto de escribir? Y, si es así, ¿qué aspecto característico del lenguaje literario provoca la ceguera a aquellos que están en contacto con él? ¿Acaso sería posible evitar la considerable complicación del proceso escribiendo sobre textos literarios en vez de hacerlo sobre los críticos u otros críticos menos subjetivos? ¿O acaso estamos tratando pseudocomplejidades que resultan de una aberración que se limita a un pequeño grupo de críticos contemporáneos?

El presente ensayo pretende una respuesta no definitiva a la primera de estas preguntas. Las otras se refieren a un debate recurrente que está en el fondo de la historia entera de la crítica literaria: la oposición latente entre lo que actualmente se denomina a menudo crítica intrínseca y la crítica extrínseca. Los críticos aquí reunidos tienen en común un cierto grado de inmanencia en sus aproximaciones críticas. Para todos ellos, el encuentro con el lenguaje de la literatura supone una actividad mental que, por muy problemática que sea, está hasta cierto grado gobernada únicamente por este lenguaje. Todos procuran un grado considerable de generalización, hasta tal punto que se puede decir que no están escribiendo sobre obras o autores particulares sino sobre la literatura como tal. No obstante, su generalización queda paralizada en el acto inicial de la lectura. Previamente a cualquier generalización sobre la literatura, los textos literarios han de leerse, y la posibilidad de leer nunca puede darse por supuesta. Se trata de un acto de entendimiento que no puede ser observado, prescrito o verificado de ninguna manera. Un texto literario no es un acontecimiento

fenoménico al que se pueda otorgar alguna forma de existencia positiva, ni como hecho de naturaleza ni como acto mental. No lleva a ninguna percepción trascendental, intuición o conocimiento, sino que solicita un entendimiento que tiene que seguir siendo inmanente porque plantea el problema de su inteligibilidad en sus propios términos. Esta área de inmanencia «forma» parte de todo discurso crítico. La crítica es una metáfora del acto de leer, y este acto es en sí inagotable.

Los intentos de salvar o de resolver el problema de la inmanencia y de inaugurar unos estudios literarios más científicos han jugado un papel muy importante en el desarrollo de la crítica contemporánea. Quizás los casos más interesantes sean los de autores como Roman Jakobson, Roland Barthes, e incluso Northrop Frye, que se sitúan en la frontera entre los dos campos. Se puede decir lo mismo sobre ciertas tendencias estructuralistas, que intentan aplicar métodos intrínsecos a un material que sigue siendo definido intrínsecamente y selectivamente como lenguaje literario. El lenguaje de una poética estructuralista, siendo presuntamente científico, estaría seguramente «fuera» de la literatura, extrínseco a su objeto, pero prescribiría (y no describiría) un modelo generalizado e ideal de un discurso que se define sin tener que referirse a nada más allá de sus propios límites; el método postula una literariedad inmanente de la literatura con la cual se compromete[1]. Persiste la pregunta de si las dificultades lógicas inherentes al acto de la interpretación pueden ser evitadas moviéndonos desde un texto real y concreto a otro ideal. El problema no ha sido siempre percibido correctamente, en parte porque el modelo del acto de la interpretación está siendo excesivamente simplificado.

Un ejemplo reciente puede servir como ilustración. En un alegato convincente y sólidamente argumentado de una poética estructuralista, Tzvetan Todorov desecha la crítica intrínseca de la siguiente manera:

---

[1] T. Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Editions du Seuil, París, 1968, pág. 102.

> ... si se introduce el concepto de inmanencia, aparece rápidamente una limitación y ésta cuestiona el mismo principio de la descripción. Describir una obra, sea o no literaria, en sí y para sí, sin dejarla en ningún momento, sin proyectar sobre ella nada más que ella misma, es imposible hablando con propiedad. Mejor dicho: la tarea es factible, pero convertiría la descripción en una mera repetición palabra por palabra de la obra misma... Y, en cierto modo, cada obra es la mejor descripción de sí misma[2].

El uso del término «descripción», incluso cuando se toma en su estricto sentido fenomenológico, puede llevar a conclusiones erróneas tal y como aparece aquí empleado. Ninguna interpretación pretende ser la descripción de una obra, en el mismo sentido en que se habla de la descripción de un objeto o incluso de una conciencia, ya que la obra es como máximo una llamada enigmática al entendimiento. La interpretación podría quizás definirse como la descripción de un entendimiento, pero el término «descripción», debido a sus resonancias intuitivas y sensoriales, tendría que emplearse con extrema cautela; el término «narración» sería más aconsejable. Ya que no puede decirse que la obra pueda entenderse o explicarse sin la intervención de otro lenguaje, la interpretación nunca es una mera duplicación. Puede llamarse legítimamente una «repetición», pero este término es en sí tan rico y complejo que enseguida suscita una multitud de problemas teóricos. La repetición es un proceso temporal que asume a la vez la diferencia y la semejanza. Funciona como un principio regulador del rigor, pero afirma la imposibilidad de la identidad rigurosa, etc. Precisamente en la medida en que toda interpretación tiene que ser repetición, tiene, por ello mismo, que ser inmanente.

Todorov percibe correctamente la íntima conexión entre la interpretación y la lectura. Sin embargo, como está preso de una noción de interpretación como duplicación, culpa al proceso interpretativo de producir la divergencia, el margen de error que es de hecho su *raison d'être:*

---

[2] *Ibid.*, pág. 100.

> Lo que más se acerca a esta descripción ideal pero invisible es la simple lectura... No obstante, el mero proceso de la lectura de un mismo texto nunca «es idéntico». En la lectura trazamos un cierto tipo de escritura pasiva, añadimos y suprimimos lo que deseamos encontrar o evitar en el texto... ¿Qué podemos decir entonces de la forma ya no pasiva sino activa de la lectura que llamamos crítica? ... ¿Cómo podría escribirse un texto que fuera fiel a otro texto y que lo dejara intacto? ¿Cómo se podría articular un discurso que permaneciera inmanente con respecto a otro discurso? Desde el momento en que hay escritura y ya no una mera lectura, el crítico está diciendo algo que la obra estudiada no dice, incluso aunque proclame decir lo mismo[3].

Nuestras lecturas han desvelado algo más: no sólo dice el crítico algo que la obra no dice, sino que incluso dice algo que él mismo no quiere decir. La semántica de la interpretación no tiene consistencia epistemológica y, por lo tanto, no puede ser científica. Pero esto es muy diferente de constatar que lo que el crítico dice no tiene conexión inmanente con la obra, que se trata de una adición o sustracción arbitraria, o que el hueco entre su afirmación y su significado puede ser descartado como mero error. La obra puede ser utilizada repetidamente para mostrar dónde y cómo el crítico se desvió de ella, pero durante el proceso de demostración nuestro entendimiento de la obra se modifica y la visión defectuosa se ve como productiva. Los más grandes momentos de ceguera de los críticos, en lo que concierne a sus presunciones críticas, son también los momentos en los que logran su mayor lucidez. Todorov afirma acertadamente que ambas lecturas, la crítica y la ingenua, son formas reales o potenciales de «écriture» y que, desde el momento en que hay escritura, el texto nuevamente engendrado no deja intacto el original. Podría decirse que cuanto más penetra el texto crítico en su entendimiento, más violento se hace el conflicto, hasta llegar a la destrucción mutua: significativamente, Todorov tiene que recurrir a una iconografía de la muerte y la violencia para describir el encuentro entre el

[3] *Ibid.*, pág. 100.

texto y el comentario[4]. Podríamos ir todavía más lejos y ver de qué manera el asesinato se convierte en suicidio cuando el crítico, en su ceguera, apunta el arma de su lenguaje contra él mismo, creyendo equivocadamente que apunta hacia otro. Al hablar de esto, no he presentado ningún argumento contra la validez de la crítica intrínseca; por el contrario, no sólo he reconocido la discrepancia entre el texto original y el texto crítico, sino el poder exegético inmanente como principal fuente de entendimiento. Al no ser científicos, los textos críticos han de leerse con la misma conciencia de la ambivalencia que se aporta al estudio de los textos literarios no críticos, y como la retórica de su discurso depende de afirmacones categóricas, la discrepancia entre significado y aserción es una parte constitutiva de su lógica. En el mundo cambiante de la interpretación no caben las nociones de precisión e identidad de Todorov.

La necesaria inmanencia de la lectura en relación con el texto es una carga de la que no podemos escapar. Es inevitable que destaque como el problema filosófico irreducible provocado por todas las clases de crítica literaria, por muy pragmáticas que parezcan o quieran ser. Lo encontramos aquí en la forma de una discrepancia constitutiva, en el discurso crítico, entre la ceguera de la afirmación y la lucidez del significado.

El problema ocupa evidentemente un lugar capital entre todas las filosofías del lenguaje, pero pocas veces se lo ha considerado en el contexto más humilde, más «artesanal», de la práctica de la interpretación. La «explicación del texto» puede aportar juicios llenos de discernimiento y desarrollar una escucha atenta a las sutilidades exquisitas de un texto que vuelve sobre sí mismo, pero se llena de una extraña timidez cuando se la desafía a reflexionar sobre la posibilidad de un retorno sobre sí misma. Por otro lado, críticos como Blanchot o Poulet, que usan las categorías de la reflexión filosófica, tienden a quitarse de encima el momento de la lectura interpretativa tal cual, como si el resultado de esta lectura fuera conocido de antemano por un

[4] *Ibid.*, p. 101: «... Pour laisser la vie à l'oeuvre, le texte descriptif doit mourir; s'il vit, lui même, c'est qu'il tue l'oeuvre qu'il dit».

público avezado. En Francia, ha sido necesario el rigor y la integridad intelectual de un filósofo cuya preocupación principal no es la de analizar los textos literarios, para devolver su dignidad de cuestiones filosóficas a las complejidades de la lectura.

Jacques Derrida integra el movimiento de su propia lectura en una afirmación fundamental que concierne a la naturaleza del lenguaje en general. Su saber nace de un encuentro real con los textos, consciente de las dificultades que tal encuentro implica. El alejamiento presente en los otros críticos se convierte aquí en el propio centro de la reflexión. Esto significa que la obra misma de Derrida es uno de los lugares donde se decide la posibilidad futura de la crítica literaria, aun sin ser un crítico en el sentido tradicional del término y aunque se enfrente a textos híbridos —el *Essai sur l'origine des langues* de Rousseau, el *Fedro* de Platón— que comparten con la crítica literaria la carga de ser en parte interpretativos y en parte fantásticos. Su comentario de Rousseau[5] se puede utilizar como caso ejemplar de un cruce entre ceguera crítica y lucidez crítica, que en ningún caso adopta el sentido de una duplicidad más o menos consciente sino que más bien se presenta como una necesidad dictada y controlada por la naturaleza misma de todo lenguaje literario.

Rousseau pertenece a ese grupo de autores que son siempre, y sistemáticamente, mal leídos. He hecho alusión a la ceguera de los críticos en sus puntos de vista, a la distancia, de la que no se dan cuenta, entre su método explícito y sus percepciones críticas. A lo largo de la historia, incluso en la historiografía de la literatura, esta ceguera puede tomar la forma del recurso a una estructura de interpretación aberrante de algún determinado escritor. Esta estructura se aplica tanto a los comentadores eruditos como a las vagas *idées reçues* según las cuales el autor queda identificado y encasillado en las historias de las literaturas. También puede incluir a otros escritores que hayan sufrido su influencia. Cuanto más ambivalente es el discurso original,

[5] JACQUES DERRIDA, *De la Grammatologie*, Editions de Minuit, París, 1967, Parte II, págs. 145-445. En adelante, lo citaremos como *Gr.*

más uniforme y universal es el esquema del error que se transmite a los discípulos y comentaristas. A pesar de la aparente diligencia con la que todo el mundo estaría dispuesto a reconocer, en principio, la idea de que todo lenguaje literario y una parte del lenguaje filosófico son esencialmente equivalentes, el empeño de la mayor parte de los comentaristas críticos y de ciertas influencias literarias sigue siendo el desembarazarse a cualquier precio de esas ambivalencias, reduciéndolas a contradicciones, borrando los lugares intranquilizadores del texto, o, con más sutileza, manipulando los sistemas de valor que están operando en esos textos. Y esto, en mayor medida, en el caso de Rousseau, donde la ambivalencia es ella misma parte del enunciado filosófico: habrá entonces muchas posibilidades para que un fenómeno tal se produzca. La historia de la interpretación de Rousseau es singularmente rica a este respecto, tanto por la diversidad de artimañas usadas para hacerle decir algo muy diferente de lo que decía, como por la confluencia de malinterpretaciones hacia una configuración definitiva de sentido. Todo sucede como si la conspiración que la paranoia de Rousseau había imaginado durante su vida se hubiera corporizado una vez muerto, aliando amigos y enemigos en la común empresa de deformar sus ideas.

Cualquier tentativa de explicar el porqué y el cómo de esta distorsión nos llevaría demasiado lejos. Nos limitaremos a una observación banal: en el caso de Rousseau, a este contrasentido en su lectura le hace siempre eco un alarde de superioridad intelectual y moral, como si los comentadores, en el mejor de los casos, tuvieran que corregir o disculpar algún detalle en el que su autor se hubiera extraviado. Una flaqueza inherente al pensamiento de Rousseau le haría recaer en la confusión, la mala fé o el «mea culpa». Simultáneamente, se asiste a una revigorización de la confianza del crítico que realiza este juicio, como si el conocimiento de la debilidad de Rousseau repercutiera de alguna manera en la fuerza de su propia posición. Él sabe exactamente qué le duele a Rousseau, y puede, desde ese momento, observarlo, juzgarlo y ayudarlo de la misma manera en que un antropólogo etnocentrista observa a un indígena, o como un médico pasa consulta a un enfermo. La actitud crítica es

un diagnóstico y trata a Rousseau como si fuera éste el que necesita ayuda y no el que ofrece el remedio. El crítico sabe algo sobre Rousseau que Rousseau no tenía ningunas ganas de saber. Percibimos este tono incluso en un crítico tan amable y penetrante como Jean Starobinsky, que ha hecho más que nadie por liberar a los estudios roussonianos de las *idées reçues* heredadas durante decenios. «El crítico, sea cual sea su simpatía hacia él, debe comprender esta ignorancia (de la que el escritor no puede darse cuenta) y no compartirla» [6], escribe, y aunque sin duda esta súplica sea legítima, sobre todo porque se aplica, en este pasaje, a las experiencias de infancia de Rousseau, ha sido formulada posiblemente con una excesiva seguridad profesional. En particular, cuando el crítico pasa de inmediato a sugerir que las afirmaciones más paradójicas de Rousseau no deberían ser tomadas al pie de la letra:

> De manera que, llega muchas veces a forzarse, a sobrepasar el sentido que vislumbraba, en frases espléndidas, pero que aguantan mal al ser confrontadas unas con otras: y de aquí la acusación, tantas veces renovada, de sofista... ¿habrá que tomar en cuenta sus máximas lapidarias, sus declaraciones de principios? ¿No deberíamos, más bien, atenernos, a partir de las palabras de Jean-Jacques, a una cierta exigencia del alma, a la vibración del sentimiento? Flaco favor le hacemos, posiblemente, al pedirle una coherencia estricta, unas ideas sistemáticas, cuando en realidad su verdadera presencia no está en su discurso, sino en la viva y confusa animación que precede a la palabra... [7].

Aunque bien intencionada, una afirmación de este tipo reduce a Rousseau del estatuto de filósofo al de un caso psicológico interesante. Se nos invita a frivolizar su lenguaje, que no sería más que un conjunto «des phrases splendides» que funcionan como sustitutos de estados emocionales preverbales de los que Rousseau no podía tener ninguna intuición. El crítico puede describir el mecanismo de esas emo-

---

[6] JEAN STAROBINSKI, «Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion», en *L'Oeil vivant*, Gallimard, París, 1961, pág. 98.

[7] *Ibid.*, pág. 184.

ciones con mucho detalle, extrayendo evidencias de esas mismas «phrases splendides» que recubren una crisis personal más cercana a lo sórdido que a lo esplendoroso.

A primera vista, la actitud de Derrida hacia Rousseau no parece diferente. Imita a Starobinsky presentando la decisión de escribir de Rousseau como una tentativa de recuperar mediante la ficción una plenitud, una unidad de ser que él nunca pudo conseguir en su vida [8]. El escritor «renuncia» a la vida, pero esta renuncia no está hecha de buena fe: es una astucia mediante la cual el sacrificio real, que implicaría la muerte efectiva de la víctima, se sustituye por una muerte «simbólica» que deja intacta la posibilidad de disfrutar de la vida y que le gratifica con un suplemento ético: el valor de un acto de renuncia que se refleja con creces en la persona que lo sufre. La pretensión de verdad y universalidad del lenguaje literario es, de esta manera, sospechosa desde el principio, ya que está fundada sobre una duplicidad que crea sutilmente una confusión entre un nivel literal y un nivel simbólico de la acción, con el fin de lograr a la vez una autotrascendencia y una autopreservación. La ceguera del sujeto hacia su propia duplicidad tiene fundamentos psicológicos ya que la voluntad de no ver el mecanismo de ilusión es protectora. Toda una mitología de la inocencia original en estado pre-reflexivo, seguida por la recuperación de esta inocencia en un nivel de generalización más impersonal —historia que Starobinsky describe tan bien en el ensayo sobre Rousseau «L'oeil vivant»— aparece finalmente como consecuencia de un ardid psicológico. Todo se hunde en la nada, en puras «phrases splendides» cuando la estratagema ha sido descubierta, permitiendo al crítico alcanzar el rango de los tan numerosos «jueces de Jean-Jacques».

Incluso en este nivel, la lectura que Derrida hace de Rousseau se aleja de la interpretación tradicional. La mala fe de Rousseau hacia el lenguaje literario, la forma como depende de él, aun condenando la escritura como si de una propensión culpable se tratara, es para Derrida la versión personal de un problema mucho más extenso que no puede

[8] *Gr.*, págs. 204-205.

ser reducido a causas psicológicas. En su relación con la escritura, Rousseau no está dominado por sus necesidades y deseos propios, sino por una tradición que define el pensamiento occidental en su totalidad: la concepción de toda negatividad (no-ser) como ausencia, de donde se desprende la posibilidad de una apropiación o de una reapropiación del ser (bajo la forma de la verdad, de la autenticidad, de la naturaleza, etc.) como presencia. Esta posición ontológica es a la vez constituyente y constituida por una cierta concepción del lenguaje que favorece el lenguaje oral o la voz contra el lenguaje escrito (*écriture*) en términos de presencia y de distancia: la presencia inmediata del «yo» en mi propia voz, opuesta a la distancia reflexiva que separa este «yo» de la palabra escrita. Rousseau es considerado como un eslabón en una cadena que clausura la era histórica de la metafísica occidental. Y porque lo es, su actitud hacia el lenguaje no es una idiosincrasia psicológica, sino que es típica y ejemplar de premisas filosóficas fundamentales. Derrida se toma en serio a Rousseau como pensador y no rechaza ninguna de sus proposiciones. Si, no obstante, Rousseau se coloca, o parece colocarse, como acusado, es porque la totalidad de la filosofía occidental se ha definido como posibilidad de auto-acusación en los términos de una ontología de la presencia. Esto bastaría para excluir cualquier actitud de superioridad por parte de Derrida, al menos en el sentido interpersonal del término.

La afirmación de Rousseau acerca de la primacía de la voz sobre el signo escrito, su adhesión al mito de la inocencia original, su valoración de la presencia inmediata sobre la reflexión, son todos elementos característicos que Derrida hubiera podido entresacar de una larga tradición de exégetas de Rousseau. Desea, sin embargo, separarse de aquellos que reducen esos mitos a estrategias centradas en la psique de Rousseau, y prefiere acercarse a él por medio de un discípulo más ortodoxo que el propio Rousseau, y que acepta tomar las fantasías de la inocencia y de la integridad del lenguaje oral al pie de la letra. El tema principal de Derrida, a saber, la represión constante, en el pensamiento occidental, de todas las formas escritas del lenguaje, su degradación a una simple adjunción o suplementariedad de la

presencia viva de la palabra hablada, encuentra un ejemplo clásico en las obras de Lèvi-Strauss. La estructura presente en los pasajes de Lèvi-Strauss que Derrida elige para su comentario es coherente en todos los detalles, incluyendo la valoración de la música sobre la literatura y la definición de la literatura como medio para recuperar una presencia de la que es un eco lejano y nostálgico, ignorando que ella misma es causa y síntoma de la separación de la que se lamenta.

Ingenuos en Lèvi-Strauss, los mismos presupuestos aparecen mucho más sesgados y ambivalentes en Rousseau. Cada vez que Rousseau pretende designar el momento de unidad que existe en el principio de las cosas, cuando el deseo coincide con su satisfacción, cuando el yo y el otro están unidos en el calor maternal de su común origen y en el que la conciencia habla con la voz de la verdad, la interpretación de Derrida muestra, sin dejar a un lado el texto, que lo que es de esa manera designado como un momento de presencia, debe siempre descansar en otro momento anterior, y pierde así explícitamente su estatuto privilegiado de punto de origen. Rousseau definió la voz como el origen de la escritura, pero puede demostrarse que su descripción de la palabra o de la música posee desde el principio todos los elementos de distancia y de negación que impiden a la escritura alcanzar nunca una condición de presencia inmediata. Cualquier tentativa de remontar la historia de la escritura hacia una forma más originaria de expresión vocal conduce a la repetición de este proceso de ruptura que en un principio ha separado la letra de la experiencia. A diferencia de Lèvi-Strauss, Rousseau, «*de hecho,* había experimentado la desaparición de la palabra misma (de la presencia plena) en el espejismo de su inmediatez» y «lo había reconocido y analizado con una incomparable astucia»[9]. Pero Rousseau nunca declara abiertamente esto; nunca afirma con franqueza la desaparición de la presencia ni considera sus consecuencias. Bien al contrario, el sistema de valoración que organiza sus escritos favorece la tendencia opuesta, encarece la naturaleza, el origen, la espontaneidad de la simple exclamación, en detrimento de sus opuestos, y no solamente

[9] *Gr.*, pág. 203.

lo hace a la manera nostálgica y elegíaca de un enunciado poético que no persigue la verdad, sino como un sistema filosófico. En el *Discours sur l'origine de l'inégalité*, en el *Essai sur l'origine des langues* y también, más tarde, en el *Emile* y las *Confessions*, Rousseau expone la filosofía de una presencia inmediata que Lèvi-Strauss vuelve a tomar de una manera acrítica y que Starobinsky intenta desmitificar en nombre de una versión ulterior, posiblemente menos iluminadora, de la misma filosofía. La contribución considerable de Derrida a los estudios roussonianos consiste en demostrar que los propios textos de Rousseau proporcionan el testimonio más irrecusable contra su pretendida doctrina, yendo mucho más lejos del punto alcanzado por los lectores modernos más perspicaces. La obra de Rousseau revelaría entonces una estructura de duplicidad parecida a la que encontramos en algunos críticos literarios: él «sabía», en cierto sentido, que su doctrina camufla una visión de algo que se parece de cerca a su contrario, pero ha decidido permanecer ciego ante tal sapiencia. La ceguera puede ser diagnosticada como consecuencia directa de una ontología de la presencia inmediata. Le queda al comentador deshacer, violentamente, la estructura históricamente establecida, o, como dice Derrida, la «órbita» de los errores de interpretación significativos —una estructura de la que el ejemplo capital se encuentra en los propios escritos de Rousseau— y también por medio de una «deconstrucción» poner al día lo que no había sido percibido por el autor y sus discípulos.

En el caso que nos ocupa, la atención debe centrarse en el estatuto de ese «saber» ambivalente que Derrida descubre en Rousseau. El texto de *De la Grammatologie* oscila necesariamente alrededor de ese punto. A veces, sucede como si Rousseau se escondiera a sí mismo, más o menos deliberadamente, aquello que no quería saber: «Habiendo de alguna manera... reconocido este poder, que inaugurando la posibilidad de la palabra, disloca el sujeto que ella construye, le impide el estar presente en sus signos, satura su lenguaje con la escritura. Rousseau tiene, sin embargo, más prisa en conjurarla que en asumir su necesidad» [10]. «Conju-

[10] *Gr.*, pág. 204.

rar» (al igual que la expresión más suave «borrar», que es usada en el mismo contexto) implica una cierta consciencia y, por tanto, una duplicidad en el seno del «yo», un cierto grado de autoengaño. Este matiz ético que se percibe en «engaño», que hace referencia a una participación de la voluntad, aparece en otras muchas descripciones que utilizan este vocabulario de la trasgresión: «La articulación, que sustituye al acento, es el origen de las lenguas. La alteración por la escritura es una exterioridad originaria. La modificación del habla por la escritura tuvo lugar como un acontecimiento extrínseco en el mismo principio del lenguaje. Rousseau lo dice sin declararlo. "De contrabando"» [11]. Pero en otros lugares todo se desarrolla como si Rousseau estuviera bajo el dominio de una fatalidad fuera del control de su voluntad: «Aun a despecho de esta intención declarada (de hablar de orígenes), el discurso de Rousseau está gobernado (se laisse contraindre) por una complejidad que adopta siempre la forma de un exceso, un "supplement" de origen. Este hecho no descarta la intención declarada, sino que la *inscribe* en un sistema que escapa a su control (qu'elle ne domine plus) [12]». «Se laisser contraindre», a diferencia de "conjurer" o de "effacer", es un proceso pasivo, algo que se le impone a Rousseau por una fuerza que escapa a su control. Como la palabra «inscrite» (que Derrida pone en bastardilla) y la frase siguiente [13] demuestran, esta fuerza es precisamente la de la escritura en la cual la sintaxis desbarata la enunciación. Sin embargo, el acto de «conjurer» también ocurrió mediante el lenguaje escrito, de manera que el modelo no es solamente el de un deseo prediscursivo que necesariamente estaría corrompido o sobrepasado por la potencia trascendental del lenguaje: el lenguaje es introducido fraudulentamente en un estado de inocencia teórico fuera del lenguaje, pero es por medio de esta misma escritura como se le hace desaparecer entonces: la varita mágica

[11] *Gr.*, pág. 143.

[12] *Gr.*, pág. 345.

[13] *Gr.*, pág. 345: «El deseo del origen se convierte en una función necesaria e inevitable (del lenguaje), pero está gobernado por una sintaxis sin origen».

que debería hacer desaparecer la palabra escrita («conjurer» la palabra fuera de existencia) está ella misma constituida por el lenguaje. El doble valor que asume el lenguaje es querido y controlado, y constituye el punto crucial de la argumentación de Derrida: solamente gracias al lenguaje puede Rousseau convertirse en dueño del lenguaje, y esta paradoja es responsable de su actitud ambivalente hacia la escritura [14]. El estatuto epistemológico exacto de esa ambivalencia no puede ser clasificado. No hay que creer que Rousseau sea medianamente consciente cuando se empeña en la recuperación de la presencia inmediata y pasivo cuando sucede lo contrario. Una terminología de la semiconsciencia está obligada a aplicarse a dos movimientos contradictorios: eliminar la conciencia de la no-presencia (*conjurer*) tanto como afirmarla (*en contrebande*). El funcionamiento del texto de Derrida no implica que la distinción que nos interesa —a saber, el modo de conocimiento que gobierna el enunciado implícito en oposición al enunciado explícito— pueda hacerse en los términos de una orientación del pensamiento (o del lenguaje) que aceptaría o rechazaría la recuperación de la presencia. La afirmación de la distancia, en Rousseau, se enuncia a veces en un lenguaje cegado, y lo mismo pasa con la afirmación de la presencia. Rousseau quiere realmente quererlo de dos maneras, siendo la paradoja que lo quiere a la vez queriendo y sin quererlo. Esto supondría en cualquier caso una cierta consciencia, aunque esta consciencia pueda volverse contra sí misma.

La «diferencia entre la implicación, la presencia nominal y la exposición temática» [15] y todo ese tipo de distinciones en el interior de la función cognitiva del lenguaje son de hecho el principal problema de Rousseau, pero puede ponerse en duda que él haya abordado la cuestión explícita o implícitamente en términos de las categorías de presencia y de distancia. Derrida está enfrentado a ese problema, pero su terminología le impide ir más lejos. El sistema de oposición ausencia/presencia en nombre del cual estructura el texto de

[14] *Gr.*, pág. 207.

[15] *Gr.*, pág. 304: «C'est cette différence entre l'implication, la présence nominale et l'exposition thématique qui nous intéresse ici».

Rousseau, deja de lado el sistema de conocimiento que opone un saber voluntario a un saber pasivo y distribuye la oposición de manera uniforme a los dos lados.

Esta observación no debe ser de ninguna manera interpretada como una crítica a Derrida. Su objetivo es precisamente demostrar por la vía del absurdo que una parte esencial de la formulación de Rousseau se encuentra fuera del alcance de una categorización en términos de presencia y de ausencia. Sobre el punto primordial del estatus cognitivo del lenguaje de Rousseau, estas categorías ya no operan como referencia a partir del momento en que se trata el tan importante problema de la función cognitiva del lenguaje de Rousseau: el objetivo de Derrida, desacreditar su valor absoluto como fundamento de perspectivas metafísicas, se consigue de este modo. Términos como «pasivo», «consciente», «intencional», etc., que postulan todos la noción de un «yo» o de una presencia-en-sí, acaban siendo igualmente pertinentes o no-pertinentes, cuando los utilizamos de un lado o de otro, en cada grado de la escala de las diferencias epistemológicas. Esto desacredita los términos, no al autor que se sirve de ellos con una intención parecida a la de la parodia, con el fin de reducir sus pretensiones de una fuerza discriminatoria universal. La clave del estatuto del lenguaje de Rousseau no se encuentra en su conciencia, ni en el grado mayor o menor de percepción o de control del valor cognitivo de su lenguaje. Solamente podemos encontrarla en el saber que este lenguaje, en tanto que lenguaje, trasmite sobre sí mismo, afirmando así la primacía de la categoría del lenguaje sobre la de la presencia —lo que constituye precisamente la tesis de Derrida—. Falta saber por qué postula en Rousseau una metafísica de la presencia de la cual se puede demostrar enseguida que, o bien no opera o está dependiendo del poder implícito de un lenguaje que la interrumpe y la aparta de su fundamento. El cuento de Derrida, por así llamarlo, acerca de que Rousseau vislumbra la verdad, pero se dedica a borrarla, a hacerla desaparecer mediante una especie de pase mágico, sin dejar de admitirla clandestina y fraudulentamente en lo sustancial, en el punto oscuro que él mismo se había propuesto defender, es indudablemente un cuento bonito. Hace referencia al esquema

conocido del «brâconnier devenu garde-chase» (cazador furtivo convertido en guarda), ya que es más bien el guarda el que se comporta aquí como un furtivo. Posiblemente no deberíamos preguntarnos si esto es exacto, ya que nos ha sido presentado como parodia o ficción, sin más pretensiones. Pero, a diferencia de los enunciados epistemológicos, las historias no se anulan las unas a las otras y posiblemente no deberíamos permitir que la versión de Derrida reemplazara la historia que cuenta el propio Rousseau sobre su relación íntima con el lenguaje. Las dos historias no son de ninguna manera semejantes y vale la pena dejar patentes sus diferencias; éstas nos instruyen no sólo sobre la función del conocimiento del lenguaje de Rousseau, sino también sobre el de Derrida, y más allá, sobre todo lenguaje crítico en general.

No deberíamos detenernos demasiado en las diferencias de énfasis porque podrían conducirnos a puntos conflictivos dentro del campo tradicional de la interpretación roussoniana. Habiendo deliberadamente puesto entre paréntesis la cuestión del reconocimiento por parte del autor de su propia ambivalencia, Derrida procede como si la ceguera de Rousseau no requiriese calificaciones adicionales. Esto nos lleva a simplificaciones en la descripción de las posiciones afirmadas de Rousseau sobre asuntos de ética e historia. En un pasaje nietzcheano, en el cual reclama haber liberado la cuestión del lenguaje de toda valoración ética[16], Derrida proporciona una base firme e inalterable para el juicio moral en Rousseau —la noción de una «voz» fiable de la conciencia moral— que no hace justicia a las complejidades morales de *La Nouvelle Héloise*, o incluso a los propios comentarios iluminadores de Derrida sobre la naturaleza de la piedad en el *Discours sur l'origine de l'inégalité*. Habiendo demostrado, de manera convincente, que una dicotomía arbitraria dentro-fuera es empleada en el *Essai sur l'origine des langues*, para hacernos creer que las privaciones de la distancia y la alienación han caído sobre el hombre por un acontecimiento externo y catastrófico, da la impresión de que Rousseau entiende esa catástrofe en un sentido literal,

[16] *Gr.*, pág. 442.

como un acontecimiento real en la historia o como el acto de un dios personal. Siempre y cuando se da una trasposición delicada de la afirmación literaria a su referente empírico, Derrida parece evitar las complejidades de Rousseau. Así, sobre la valoración del cambio histórico o la posibilidad de progreso, Derrida escribe: «Rousseau quiere decir que el progreso, por muy ambivalente que sea, se mueve o hacia el deterioro o hacia el mejoramiento, al uno o al otro... Pero Rousseau describe lo que no quiere decir: que el progreso se mueve en ambas direcciones, hacia lo bueno y lo malo a la vez. Esto excluye los puntos finales escatológicos o teleológicos, tal como la diferencia —o la articulación al origen— elimina la arqueología de principios»[17]. De hecho, sería difícil igualar el rigor con el que Rousseau siempre afirma, al mismo tiempo y al mismo nivel de explicitación, el movimiento simultáneo hacia el progreso y el retroceso que Derrida proclama aquí. El final del estado de naturaleza lleva a la creación de las sociedades y sus infinitas posibilidades de corrupción —pero este aparente regreso está equilibrado, al mismo tiempo, por el final de la soledad y la posibilidad del amor humano—. El desarrollo de la razón y la conciencia anuncia el final de la tranquilidad, pero esta tranquilidad es también designada como el estado de una limitación intelectual parecida a la de un imbécil. En tales descripciones, la utilización de términos progresivos y regresivos, está igualmente equilibrada: «perfectionner la raison humaine» se equilibra con «détériorer l'espèce», «rendre méchant» con «rendre sociable» [18]. La evolución de la sociedad hacia la desigualdad está lejos de ser un mal sin remedio: a ella le debemos «ce qu'il y a de meilleur et de pire parmi les hommes». El final de la historia se ve como una recaída en un estado indiferenciable del de la naturaleza, haciendo, por lo tanto, el punto de partida, el resultado y la trayectoria que nos lleva de uno al otro, igualmente ambiva-

[17] *Gr.*, pág. 326.

[18] J.-J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, en Oeuvres Complètes, vol. III, Ecrits politiques, Bernard Gagnebin y Marcel Raymond, Editores, Bibliothèque de la Pléiade. París, 1964, pág. 189.

lentes. Quizá lo más típico de todo es el movimiento curioso de una larga cita a pie de página del *Discours sur l'origine de l'inégalité*, en la cual, después de haber denunciado elocuentemente todos los peligros de la civilización («estas son las causas manifiestas de toda la miseria que al final trae la opulencia, incluso las naciones más admiradas...»), Rousseau nos pide, sin ningún atisbo de ironía, lo máximo en obediencia cívica, mientras desprecia el recurso obligado a un orden político que genera sus propios abusos [19]. La lógica paradójica de una evaluación simultáneamente positiva y negativa, siempre y cuando se trate del movimiento de la historia, no podría ser más consistente. Puede haber alguna discusión sobre si los movimientos progresivos y regresivos están realmente equilibrados: en pasajes menos descriptivos, Rousseau tiende a ver la historia como un movimiento en declive, sobre todo cuando habla desde el punto de vista del presente. Pero cada vez que ocurre la doble valoración, la estructura es más simultánea que alternativa. La conclusión de Derrida se basa en un ejemplo inadecuado, y tampoco hay mucha evidencia en otras partes de la obra de Rousseau para una teoría alternativa [20].

Ninguno de estos puntos es sustancial. Derrida podría afirmar legítimamente que los pasajes de Rousseau sobre la ambigüedad moral, sobre la calidad ficticia (y, por lo tanto, «interior») de la causa externa por la interrupción del estado de la naturaleza, sobre la simultaneidad del declive y el progreso histórico, no invalidan en ningún caso su lectura. Es en estos pasajes *descriptivos* en donde Rousseau está forzado

[19] *Ibid.*, nota IX, págs. 207-208.

[20] DERRIDA (*Gr.*), pág. 236, cita esta frase del *Essai sur l'origine des langues*: «La langue de convention n'appartient qu'à l'homme. Voilà pourquoi l'homme fait du progrès, soit en bien, soit en mal, et pourquoi les animaux n'en font point». Aquí Rousseau distingue al hombre del animal en términos de la mutabilidad histórica. «Soit en bien, soit en mal» indica que el cambio es moralmente ambiguo, porque no describe un movimiento alternante. En el *Discours sur l'économie politique* o en la segunda parte del *Discours sur l'origine de l'inégalité*, el movimiento dialéctico tiene lugar, entre los principios de la ley y de la libertad, por una parte, y no en el necesario declive de todo orden político humano. No se sugiere ningún movimiento alternante del reverso desde un esquema progresivo a uno regresivo.

a escribir lo contrario de lo que quiere decir. Lo mismo se aplicaría al aspecto más complejo de la lectura de Derrida: la extraña economía de la valoración de Rousseau de la noción del origen y la manera en que le envuelve en un proceso infinitamente regresivo siempre tiene que reemplazar el origen rechazado por un estado más primitivo, «más profundo» que, a su vez, tendrá que ser abandonado. El mismo esquema aparece en Derrida cuando decide mantener un vocabulario del origen para designar la calidad no original de los así llamados comienzos —como cuando se nos dice que la articulación es el origen del lenguaje, cuando precisamente la articulación es la estructura que impide que todo origen genuino tenga lugar—. El uso de un vocabulario de la presencia (o del origen, de la naturaleza, de la conciencia, etcétera) para hacer estallar las pretensiones de este vocabulario, llevándolo a un callejón sin salida lógica al cual nos conduce inevitablemente, es una estrategia consistente y controlada a lo largo de *De la Grammatologie*. Caeríamos en una trampa si quisiéramos mostrar a un Derrida engañado igual que lo está, según él, Rousseau. No nos preocupa tanto el grado de ceguera en Rousseau o en Derrida como el modo retórico de sus respectivos discursos.

No debe extrañarnos que Derrida sea más preciso y elocuente cuando expone la filosofía de la escritura y de la «diferencia» que Rousseau rechaza, que cuando se trata de la filosofía de la plenitud que Rousseau quiere defender. Tiene, después de todo, una larga tradición de exégetas roussonianos tras él para mantener su concepción de Rousseau como filósofo advertido de la inmediatez de la presencia. A este respecto, la imagen que se tiene de Rousseau es absolutamente tradicional, tan tradicional que apenas vale la pena insistir en ella. La mayor parte de su análisis trata de la demolición gradual de la teoría roussoniana de la presencia bajo el choque de su propio lenguaje. En dos casos al menos, sin embargo, Derrida se aparta de su propósito para demostrar la estricta ortodoxia de la posición de Rousseau en el marco de la ontología tradicional del pensamiento occidental y, en uno de esos casos, no lo consigue más que al precio de un esfuerzo de interpretación considerable y original que debe ir mucho más allá e incluso a veces contra

la letra del propio enunciado de Rousseau[21]. Es significativo que estos dos pasajes se refieran al uso y a la idea que Rousseau tiene de las figuras retóricas. En lo que respecta a la naturaleza, el origen e incluso la moralidad, Derrida parte de la interpretación corriente de Rousseau y muestra cómo, por medio de su propio texto, Rousseau desbarata sus propios alegatos filosóficos. Pero a propósito de los dos pasajes referentes a la retórica, Derrida va mucho más lejos que la tradición. Es manifiestamente muy importante para él que la teoría y la práctica roussonianas de la retórica caigan también bajo los imperativos de lo que él llama una ontología «logocéntrica» que privilegia la voz contra la escritura. Es también el lugar donde debemos invertir el proceso interpretativo y empezar a leer a Derrida a partir de Rousseau y no al contrario.

Las dos figuras retóricas que están en estrecha relación y que Derrida comenta, ambas muy en evidencia en el *Essai sur l'origine des langues*, son la imitación (mímesis) y la metáfora. Con el fin de demostrar la ortodoxia logocéntrica de la teoría de la metáfora en Rousseau, Derrida debe mostrar que su concepto de la representación está fundado sobre una imitación en la cual el estatuto ontológico de lo imitado no se pone en cuestión. La representación es un proceso de desarrollo ambivalente, que implica la ausencia de aquello que se representa, y esta ausencia no puede considerarse como simplemente contingente. Sin embargo, cuando la representación es concebida como imitación, en el sentido clásico que el término tiene en la estética del siglo XVIII, vemos confirmada, más que socavada, la plenitud de lo representado. Ésta funciona como un índice nemotécnico que recoge alguna cosa que no se encontraba allí en ese momento, pero la existencia de la cual en otro lugar, en otro momento, o en otro modo de consciencia, no se ha puesto en duda. El modelo de esta idea de representación se encuentra en la pintura, que restituye el objeto que vemos como si estuviera presente y asegura de este modo la continuidad de su presencia. El poder de la imagen se extiende más allá de la reproducción de los datos de los sentidos: la

[21] Refiero al pasaje sobre la metáfora (*Gr.*, págs. 381-97).

imaginación mimética puede transformar las estructuras «internas» no sensoriales de la experiencia (sentimientos, emociones, pasiones) en objetos perceptibles y puede de esta forma representar como presencias reales y concretas experiencias de conciencia sin existencia objetiva. Esta posibilidad es designada a menudo como la función principal de las formas del arte no-representativo, como la música: ellas imitan por medio de signos vinculados por derecho natural a las emociones que éstos significan. Un representante de la estetica del XVIII, el abad Du Bos, escribe:

> De la misma manera que la pintura imita las formas y los colores de la naturaleza, igualmente el músico imita los tonos, los acentos, los suspiros, las inflexiones de voz, es decir, todos esos sonidos, con la ayuda de los cuales la naturaleza misma expresa sus sentimientos y sus pasiones. Todos esos sonidos... tienen una fuerza maravillosa para emocionarnos, porque son los signos de las pasiones, instituidos por la naturaleza de la que han recibido su energía, mientras que las palabras articuladas no son más que signos arbitrarios de las pasiones... Los signos naturales de las pasiones que la música recoge y que emplea con arte para aumentar la energía de las palabras que convierte en canto, deben, pues, volverlas más capaces de afectarnos porque esos signos naturales tienen una fuerza maravillosa que nos emociona. La toman de la propia naturaleza [22].

En el siglo XVIII, las teorías clásicas de la representación se esfuerzan con obstinación en reducir la música y la poesía al estatuto de la pintura [23]. «La música pinta las pasiones» y *ut pictura poesis* son los grandes lugares comunes de un credo estético que compromete a sus creyentes en un interesante dédalo de problemas, pero sin inducirlos a revisar sus principios. Concuerdan al decir que la posibilidad de hacer

---

[22] JEAN BAPTISTE (Abbé) DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, París, 1740, vol. I, págs. 435-436, 438.

[23] *Ibid.* «Il n'y a de la vérité dans une symphonie, composée pour imitir une tempête, que lorsque le chant de la symphonie, son harmonie et son rythme nous font entendre un bruit pareil au fracas que les vents font dans l'air et au mugissements des flots qui s'entrechoquent, ou qui se brisent contre les rochers». (DU BOS, *op. cit.*, pág. 440.)

visible lo invisible, de hacer presente lo que solamente puede ser imaginado, es la principal función del arte. Y de ahí el acento puesto sobre el contenido como fundamento del juicio estético. Se utiliza la representación de aquello que se encuentra más allá de los sentidos para conferirle la estabilidad ontológica de los objetos percibidos. Interesa más que nada el contenido porque confirma que lo invisible puede ser representado: la representación es la condición que confirma que la posibilidad de la imitación es una prueba universal de la presencia. La necesidad de asegurar siempre una prueba tal, se perfila tras muchas afirmaciones características de este período[24] y confirma su sumisión ortodoxa a una metafísica de la presencia.

A primera vista, Rousseau parece permanecer en la tradición, precisamente en los pasajes del *Essai* que tratan de las características de la música y que difieren poco de las afirmaciones clásicas de sus predecesores. El acento que pone en la interioridad de la música está completamente de acuerdo con sus declaraciones teóricas sobre la música como imitación: «Los sonidos, en la melodía, no actúan sobre nosotros solamente como sonidos, sino como signos de nuestras afecciones, de nuestros sentimientos; es así como excitan en nosotros los movimientos que expresan y de los cuales reconocemos la imagen»[25]. Desde el punto de vista de la imitación, no existe diferencia entre las impresiones físi-

---

[24] El siguiente pasaje de Du Bos es un ejemplo típico: «Un peintre peut donc passer pour un grand artisan, en calité de dessinateur élégant ou de coloriste rival de la nature, quand même il ne saurait pas faire usage de ses talents pour représenter des objects touchants, et pour mettre dans ses tableaux l'âme et la vraisemblance qui se font sentir dans ceux de Raphael et du Poussin. Les tableaux de l'école Lombarde sont admirés, bien que les paintres s'y soient bornés souvent à flatter les yeux par la richesse et par la vérité de leurs couleurs, sans penser peut-être que l'art fut capable de nous attendir: mais leurs partisans les plus zélés tombent d'accord qu'il manque une grande beauté aux tableaux de cette école, et que ceux du Titien, par exemple, seraient encore bien plus précieux s'il avait traité toujours de sujets touchants, et s'il eut joint plus souvent les talents de son Ecole aux talents de l'Ecole romaine». (DU BOS, *op. cit.*, pág. 69.)

[25] J.-J. ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, texte réproduit d'après l'édition A. Belin de 1817, Bibliothèque du Graphe, París, n.d., pág. 534. En adelante lo citaremos como *Essai*.

cas exteriores y las «impresiones morales». Las «pasiones» y los «objetos» pueden ser empleados de manera intercambiable sin modificar la naturaleza de la imitación.

> Bellos colores bien matizados placen a la vista, pero este placer es puramente de sensación. En el dibujo, es la imitación la que da a los colores la vida y el alma; son las pasiones que ellos expresan las que emocionan a las nuestras; son los objetos que representan los que llegan a afectarnos. El interés y el sentimiento no dependen de los colores; las formas de un cuadro conmovedor nos conmueven incluso en una estampa; suprimid esos trazos en el cuadro y los colores no harán nada. La melodía hace en la música exactamente lo que el dibujo hace en la pintura... [26]

Derrida parece enteramente justificado cuando ve en Rousseau un representante clásico de una teoría de la imitación que concilia la distinción entre la interioridad y la exterioridad.

> Según una tradición que permanece aquí imperturbable, Rousseau está convencido de que la esencia del arte es la mímesis. La imitación redobla la presencia, se le añade y la sustituye. Hace, por tanto, pasar el presente fuera de sí (Elle fait donc passer le présent dans son dehors). En las artes inanimadas, el «afuera» se redobla, y es entonces la reproducción del «afuera» en el «afuera» (La reproduction du dehors dans le dehors...) En las artes vivientes, y por excelencia en las ambientales, el afuera imita el adentro. (La dehors dans le dehors...). En las artes vivientes, y por exce- La metáfora que hace de la música una pintura no es posible, no puede desprenderse de sí misma y generar hacia afuera, en el espacio, la intimidad de su propiedad, a no ser bajo la autoridad común del concepto de imitación. La pintura y el canto son reproducciones, sean cuales sean sus diferencias: el dentro y el afuera las dividen por igual, la expresión ha empezado ya a hacer salir la pasión fuera de sí, ha empezado a exponerla y a pintarla [27].

---

[26] *Essai*, págs. 530-531.

[27] *Gr.*, págs. 289-290.

El resto del análisis de Derrida va a demostrar cómo la imitación que expresa un deseo confesado de «presencia», funciona clandestinamente en el texto de Rousseau como la destrucción de un deseo que la imitación reduce al absurdo por su propia existencia: no hubiera nunca necesitado de la imitación si la presencia no hubiera sido vaciada *a priori* (entamée).

Si nos volvemos, a la luz de este pasaje, hacia la sección del *Essai* que trata de la música, encontramos algo diferente, sobre todo si tenemos en cuenta ciertos pasajes que Derrida no incluye en su comentario (con buen criterio, dentro de la lógica de su razonamiento, que consideraría estos pasajes como redundantes o tratados en otro lugar del comentario: la validez de mis elecciones deberá justificarse por sus propios méritos y responder de sus propias omisiones no menos llamativas que las de Derrida, aun siendo diferentes). En los capítulos XIII a XVI del *Essai*, Rousseau no está tan preocupado en demostrar que la música, la pintura, el arte en general no pueden valerse de la sensación (motor esencial de su polémica contra los teóricos sensualistas de la estética), sino que el elemento sensorial que forma parte necesariamente del signo pictórico o musical no juega ningún papel en la experiencia estética. Y de ahí la preponderancia del dibujo, del trazo frente al color, de la melodía sobre el sonido, porque los dos están orientados hacia la significación y dependen menos de las impresiones sensoriales seductoras. Al igual que Du Bos, Rousseau parece deseoso de salvaguardar la importancia del contenido, o, en el caso de la literatura, del significado, en relación al signo. Cuando, en algunos pasajes, fija su atención sobre el signo, como en la frase: «Los colores y los sonidos pueden mucho como representación y como signos, poco como simples objetos de los sentidos» [28], esto no implica ninguna voluntad de disociar el signo de la sensación o de plantear su autonomía: el signo nunca deja de funcionar como *significante* y permanece enteramente orientado hacia una significación [29]. Su propio componente sensorial es contingente y es percibido por el

[28] *Essai*, pág. 535.

[29] Tal como lo cita DERRIDA, *Gr.*, pág. 296.

espíritu. La razón no es, como sugiere Derrida, que Rousseau quiera que el significado exista como plenitud y como presencia. El signo está vacío de toda sustancia, no porque deba ser un índice transparente que procure enmascarar una plenitud de significación, sino porque la propia significación está vacía; el signo no debe de ninguna manera ofrecer su propia riqueza sensorial como sustituto del vacío que significa. Contrariamente a la afirmación de Derrida, la teoría de la representación de Rousseau no tiende hacia una representación como presencia y plenitud, sino hacia la significación como vacío.

El desarrollo del capítulo XVI del *Essai* titulado «Falsa analogía entre los colores y los sonidos» lo confirma: invirtiendo la jerarquía predominante en la teoría estética del siglo XVIII, afirma la prioridad de la música sobre la pintura (y dentro de la música, de la melodía sobre la armonía) en nombre de un sistema de valores que es más estructural que sustancial: la música es considerada superior a la pintura a pesar y al mismo tiempo a causa de su falta de substancia. Con una notable anticipación, Rousseau describe la música como un sistema de puras relaciones que no dependen en ningún caso de afirmaciones positivas de una presencia, sea ésta sensación o consciencia. La música es un puro juego de relaciones:

> ... Cada sonido no es para nosotros sino relativo. Un sonido no tiene por sí mismo ningún carácter absoluto que lo haga reconocible: es grave o agudo, fuerte o suave, en relación a otro; en sí mismo no es ni lo uno ni lo otro. En el sistema armónico, un sonido cualquiera no es nada ni siquiera por naturaleza; no es ni tónico, ni dominante, ni armónico, ni fundamental, porque todas sus propiedades no son sino relaciones, y como el sistema entero podría variar del grave al agudo, cada sonido cambia de orden y de lugar en el sistema, según como el sistema cambie de grado[30].

«Un son n'est rien... naturellement». ¿Estamos autorizados a subrayar y aislar este pasaje como prueba de la nega-

[30] *Essai*, pág. 536.

ción de la substancialidad de la significación para Rousseau? No precisamente a partir de esta cita, sino con una mayor veracidad si tenemos en cuenta el contexto. Porque parece que Rousseau tenía plena conciencia de las implicaciones y de las consecuencias de lo que decía. La música no se reduce a un sistema de relaciones porque funciona como una pura estructura de sonidos independientemente de una significación, o porque puede obscurecer la significación seduciendo los sentidos. No hay oscilación en Rousseau por lo que concierne al estatuto semiótico y no-sensorial del signo. La música acaba siendo una pura estructura porque está vacía en su propio centro, porque ella «significa» la negación de toda presencia. De ahí se desprende que la estructura musical obedece a un principio completamente diferente de aquellos que rigen las estructuras que reposan sobre un signo «lleno» sin preocuparse de saber si el signo hace referencia a una sensación o a un estado de conciencia. Al no estar fundado en substancia alguna, el signo musical no puede tener nunca la seguridad de existir. Nunca puede identificarse consigo mismo o con repeticiones procedentes de él, incluso si estos sonidos futuros poseen las mismas propiedades físicas de timbre y de altura que el presente signo. Las identidades físicas no tienen ninguna relación con el modo de existencia de un signo que no se encuentra afectado, por definición, por atributos sensoriales. «Los colores permanecen, los sonidos se desvanecen, y nunca se está seguro de que aquellos que renacen sean los mismos que los que se han apagado»[31].

A diferencia de la sensación estable, sincrónica, de la pintura[32], la música nunca puede detenerse ni un momento en la estabilidad de su propia existencia: debe repetirse sin cesar en un movimiento condenado a ser infinito. Este movimiento persiste sin consideración a cualquier ilusión

[31] *Ibid.*, pág. 536.

[32] La «pintura» designa aquí el prejuicio general a favor de la imagen como presencia en la estética del siglo XVIII. No hace falta decir que cuando la pintura se concibe como arte, la ilusión de plenitud puede ser debilitada en las artes plásticas tanto como en la poesía o la música; el problema, como es sabido, ocupa un lugar prominente en debates contemporáneos sobre la pintura no-figurativa.

de presencia, sin hacer caso de la manera según la cual el sujeto pueda interpretar su intencionalidad: está determinado por la naturaleza del signo como *significante*, por la naturaleza de la música como lenguaje. La estructura de repetición resultante es el fundamento de la temporalidad: «El ámbito de la música es el tiempo, el de la pintura el espacio». La permanencia de los colores, en la pintura, es espacial y constituye, por tanto, una falsa analogía con la estructura necesariamente diacrónica de la música. Por un lado, la música está condenada a no existir más que como momento, como una intención perpetuamente frustrada hacia la significación. Por otro lado, esta misma frustración le impide permanecer en el instante. Los signos musicales no pueden coincidir: su dinámica está siempre orientada hacia el futuro de su repetición, nunca hacia la consonancia de su simultaneidad. Incluso la aparente armonía de un sonido aislado, *al unísono*, debe desparramarse en una estructura de repetición sucesiva; considerado como signo musical, el signo aislado es de hecho la melodía en su repetición potencial. «La naturaleza no lo analiza (el sonido) de ningún modo y tampoco separa para nada los armónicos: los esconde, por el contrario, bajo la apariencia del unísono...»

La música es la versión diacrónica de la estructura de no-coincidencia en el instante. Rousseau atribuye el poder de imaginación que crea la melodía a la naturaleza cuando ésta se aplica a ruidos como el canto de los pájaros, pero se hace distintivamente humana en referencia a la música: «... Si la naturaleza separa a veces (las armonías del sonido) en el canto modulado humano y en el gorjeo de ciertos pájaros, es sucesivamente, y la una después del otro; inspira cantos y no acordes, dicta la melodía, pero no la armonía»[33]. La armonía es rechazada como la ilusión engañosa de una consonancia en el interior de la estructura necesariamente disonante del instante. La melodía no participa en este engaño: no propone una resolución de la disonancia, sino su proyección sobre un eje temporal, diacrónico.

La estructura sucesiva de la música es, por tanto, la con-

[33] *Essai*, pág. 536. Véase también pág. 537: «Les oiseaux sifflent, l'homme seul chante...»

secuencia directa de su carácter no-imitativo. La música no imita, porque su referente es la negación de su propia substancia, el sonido. Rousseau enuncia esto en una frase llamativa que Derrida no cita: «Una de las mayores ventajas del músico es el poder de pintar las cosas que no se sabrían entender, mientras que es imposible para el pintor representar aquellas que no se sabrían ver; y el prodigio más grande de un arte que sólo trabaja en movimiento es el de poder formar hasta la imagen del reposo. El sueño, la calma de la noche, la soledad y el propio silencio, se encuentran en la escena musical...»[34]. La frase se inicia con una nueva observación: de la música es capaz de imitar los sentimientos más interiores, invisibles e inaudibles; el uso del vocabulario de la pintura sugiere que hemos vuelto a la ortodoxia de la teoría de la representación del siglo XVIII. Pero como el análisis progresa, el contenido del sentimiento, que en Du Bos estaba enriquecido con toda la plenitud y con el provecho de la experiencia, lo vemos cada vez más resquebrajado, falto de cualquier señal de substancia. Los matices idílicos de tranquilidad tienden a desaparecer si recordamos hasta qué punto la música depende del movimiento; el reposo debería también ser comprendido negativamente como una pérdida de movimiento y también como una nueva afirmación de la fragilidad inherente, de la no-permanencia y de la autodestructividad de la música. La soledad es igualmente inquietante, ya que ha insistido, en otro lugar del texto, sobre el hecho de que la música es un factor que distingue al hombre de la naturaleza y lo une a los otros hombres. Y la afirmación radicalmente paradójica de que el signo musi-

[34] *Ibid.*, pág. 537. Cfr. el pasaje sobre el silencio en Du Bos, *op. cit.*, págs. 447-448. La alusión de Rousseau a «une lecture égale et monotone à laquelle on s'endort» es paralela a la de Du Bos: «Un homme qui parle longtemps sur le même ton, endort les autres...», posiblemente sugiriendo un eco directo en Rousseau, ciertamente desde un punto de partida muy similar. Pero Rousseau no se refiere simplemente a un efecto mecánico que tendría en cuenta una «imitación» musical del silencio: distingue enseguida entre esta acción automática y una mayor afinidad entre la música y el silencio: «La musique agit plus intimement sur nous...» El resto del párrafo complica las cosas aún más al aportar nociones de sinestesia, irreversible entre la música y la pintura, pero continúa la paradoja de una «música del silencio» que acababa de ser afirmada.

cal puede referirse al silencio tendría como equivalente, en las otras artes, la afirmación de que la pintura nos envía hacia la ausencia de luz y colores y el lenguaje hacia la ausencia de toda significación[35]. Este pasaje prefigura su versión ulterior, más radical, en *La Nouvelle Héloise*: «Tan poco valor tienen las cosas humanas, que fuera del Ser que existe por sí mismo, no hay nada tan hermoso como lo que no existe»[36].

No sería fecundo discutir estas proposiciones sobre la base de una fenomenología diferente de la música: la tesis explícita del *Essai* plantea la ecuación de la música y del lenguaje y demuestra que, a lo largo de todo el texto, Rousseau nunca ha dejado de hablar sobre la naturaleza del lenguaje. Lo que se denomina aquí «lenguaje», no obstante, difiere por completo de un medio instrumental de comunicación: para esto, un simple gesto, un simple grito, bastaría. Rousseau reconoce la existencia del lenguaje a partir del momento en el que la palabra se estructura siguiendo un principio parecido al de la música: al igual que la música, el lenguaje es un sistema diacrónico de relaciones, el modo de sucesión de un *relato*. «La impresión sucesiva del discurso, que golpea una vez tras otra, os da una emoción bien diferente de la presencia del objeto mismo, al cual podéis ver entero de un vistazo. Imaginad una situación dolorosa perfectamente conocida; viendo a la persona afligida, difícilmente os afligiríais hasta llorar; pero dadle tiempo para que os diga todo lo que siente y muy pronto os desharéis en lágrimas»[37]. Las características estructurales del lenguaje son exactamente las mismas que las de la música: el sincronismo que confunde la percepción visual y que crea una ilusión de presencia debe ser sustituido por una sucesión de momentos discontinuos que crean la ficción de una temporalidad que se repite. Que esta diacronía sea de hecho una

---

[35] «Musicienne du silence...» es una famosa expresión de Mallarmé («Sainte»). Podría discutirse que Mallarmé no fue tan lejos como Rousseau al ver las implicaciones de esta expresión para una teoría representativa de la poesía.

[36] ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloise*, edición de Pléiade, *Oeuvres Complètes*, vol. II, pág. 693.

[37] *Essai*, pág. 503.

ficción, que pertenezca al lenguaje de la escritura y del arte y no al lenguaje de las necesidades, se demuestra al escoger un ejemplo tomado, no de la vida, sino de una representación teatral: «No es de otra manera como las escenas de la tragedia producen su efecto. La simple pantomima sin discurso os dejaría casi tranquilo; el discurso sin gesto os arrancará las lágrimas»[38]. Todo lenguaje articulado es un lenguaje dramático, un relato. También es éste el lenguaje de la pasión, porque la pasión, para Rousseau, es precisamente la manifestación de una voluntad que existe independientemente de cualquier significación o intención específicas y que, por ello, no puede nunca ser devuelta a alguna causa u origen. «Así llora en la tragedia quien no tuvo en sus días piedad de ningún desgraciado»[39]. Pero la piedad, el arquetipo de la pasión para Rousseau, es ella misma, como Derrida ha visto muy bien, un proceso de ficción que transpone una situación real en un mundo de apariencia, de drama, y de lenguaje literario: toda piedad es por esencia teatral. De donde se infiere que la estructura diacrónica de la narración, que confiere a ese discurso la ilusión de un principio, de una continuidad y de un final, no implica para nada la búsqueda de un origen, ni siquiera la representación metafórica de una búsqueda tal. El *Discours sur l'origine de l'inégalité* o el *Essai sur l'origine des langues* no explican la historia de una génesis, de un proceso genealógico de nacimiento y decadencia; la famosa frase de Rousseau: «Empecemos pues por apartar todos los hechos...» no puede nunca ser tomada en serio demasiado radicalmente y se extiende al tipo de lenguaje utilizado a lo largo de los dos textos. Estos no «representan» un acontecimiento que sería sucesivo, sino que son la proyección melódica, musical y sucesiva de un instante único de contradicción radical —el presente— sobre el eje temporal de una narración diacrónica. El único punto en el que se acercan a una realidad empírica es cuando rechazan a la vez cualquier presente como perfectamente intolerable y despojado de sentido[40].

---

[38] *Ibid.*, pág. 503.

[39] *Ibid.*, pág. 503 (la propia nota de Rousseau).

[40] Afirmando claramente en el último capítulo del *Essai*, titulado

Las estructuras diacrónicas, tales como la música, la melodía o la alegoría se prefieren a las estructuras pseudosincrónicas como la pintura, la armonía y la imitación, ya que estas últimas inducen a creer, falsamente, en una estabilidad de sentido que no existe. La nota elegíaca que resuena en este caso no expresa la nostalgia de una presencia original: es un procedimiento puramente dramático, un efecto que se ha vuelto imposible y dictado por una ficción que le quita cualquier fundamento a esta nostalgia[41]. No basta decir que, en estos textos, el origen no es más que una metáfora «que reemplaza» un principio, incluso aunque se demuestre que la teoría roussoniana del lenguaje figurado rompe con toda idea de representación. El origen, aquí, «precede» al presente por razones puramente estructurales y no cronológicas. La cronología es el correlato estructural de la necesaria naturaleza figurada del lenguaje literario.

Es en este sentido como debe entenderse el título del capítulo III del *Essai*: «Que el lenguaje primero debió ser figurado». El único sentido propio que expresa lo que él quiere decir afirma que no puede haber sentido propio. En la retórica narrativa del texto de Rousseau, esto está traducido por la ficción cronológica según la cual el «primer» lenguaje ha debido ser el lenguaje poético. Derrida, que considera a Rousseau como un escritor sometido a la representación, debe demostrar, en lugar de esto, que su teoría de la metáfora está basada en la prioridad del sentido propio sobre el metafórico, del «sentido-propio» sobre el «sentido-figurado». Y ya que Rousseau afirma explícitamente lo contrario, Derrida debe interpretar el capítulo sobre la metáfora como un momento de ceguera en el cual Rousseau dice lo contrario de lo quería decir.

El razonamiento en este momento viene a reafirmar el

«Rapport des langues aux gouvernements», el punto de partida verdadero del texto. Lo mismo se aplica, de una manera algo más difusa, al *Discours sur l'origine de l'inégalité*.

[41] El punto debería desarrollarse en los términos del *Discours sur l'origine de l'inégalité*, mostrando que los pasajes elegíacos están asociados a un primitivismo engañoso inequívocamente condenados a lo largo del texto (véase, por ejemplo, la sección de la página 133, que empieza: «Les temps dont je vais parler sont bien éloignés...»).

esquema aplicado a la representación: Rousseau no coloca el sentido propio en el referente de la metáfora concebida como objeto, sino que interioriza el objeto y refiere la metáfora a un estado de consciencia interna, un sentimiento o una pasión. «Rousseau le da a la expresión de las emociones un sentido propio del que admite la pérdida, desde el origen, en la designación de los objetos» [42]. De acuerdo con la imagen que Derrida da del lugar general de Rousseau en la historia del pensamiento occidental —el momento en el que el postulado de la presencia es evacuado del mundo exterior y transportado al seno de la interioridad reflexiva de una conciencia— se demuestra que la recuperación de la presencia se opera a lo largo del eje de la polaridad interior/exterior. Derrida puede utilizar el ejemplo de metáfora que da Rousseau: el hombre salvaje que designa a los otros primeros hombres que encuentra con el nombre de «gigantes» acuña inconscientemente una metáfora para expresar un nombre propio: la experiencia interior del miedo. La expresión «veo un gigante» es una metáfora para la expresión propia «tengo miedo», sentimiento que no podría ser expresado como: «veo un hombre (como yo)». Rousseau utiliza este ejemplo para indicar que el sentido figurado puede «preceder» al sentido propio. Pero el ejemplo está mal escogido posiblemente, como Derrida sugiere [43], bajo la influencia de Condillac, al aludir Rousseau a su *Essai sur l'origine des connaissances humaines* en el capítulo sobre la metáfora. El tópico de «los niños abandonados en el desierto» es utilizado por Condillac para hacer nacer el lenguaje de un sentimiento de terror [44]. En el vocabulario de Rousseau, el

[42] *Gr.* pág. 389.

[43] *Ibid.*, pág. 393. El argumento que aparece en la misma página en que Derrida intenta mostrar la prioridad del miedo sobre la piedad como una pasión más «temprana», pierde lo que se ganó gracias a la visión magistral sobre la naturaleza de la piedad como un elemento de distancia y diferencia (*Gr.* pág. 262). La distinción entre la «passion» y el «besoin» no puede realizarse en los términos de origen, sino de sustancia: el referente sustancial de la necesidad está ausente en el caso de la pasión.

[44] CONDILLAC, *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, parte II, sección 1 (De l'origine et des progrès du langage): «Celui (des deux enfants abandonnés dans le désert) qui voyait un lieu où il y avait été effrayé, imitait les cris et les mouvements qui étaient les signes de la frayeur, pour

lenguaje es un producto de la pasión y no la expresión de una necesidad: el miedo, la otra cara de la violencia y de la agresión, es claramente utilitario y pertenece al mundo de las «necesidades» más bien que al de las «pasiones». Y, en último caso, el miedo no necesitaría del lenguaje y podría expresarse mejor mediante la pantomima, por el simple gesto. Toda pasión es a un cierto nivel una *pasión inútil*, a la que la ausencia de objeto y de causa convierten en gratuita. Es la posibilidad de pasiones lo que distingue al hombre del animal: «Todas las pasiones aproximan a los hombres porque la necesidad de buscar cómo vivir les obliga a huir. No es el hambre, ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, las que le han arrancado las primeras voces»[45]. El miedo se encuentra al lado del hambre y de la sed, y nunca podría por él mismo conducir a la suplementariedad de la figuración en el lenguaje; éste forma demasiado parte del mundo de la práctica para ser denominado una pasión. En el capítulo III del *Essai*, la sección sobre la metáfora debería haber estado centrada en la piedad, o en su extensión: el amor (o el odio). Cuando, más tarde, se cuenta la historia del «nacimiento» del lenguaje figurado (capítulo IX, pág. 525), éste está directamente asociado al amor, no al miedo. Una vez más, la formulación definitiva se encuentra en *La Nouvelle Héloise*: «El amor no es más que ilusión; se construye, por así decirlo, otro universo; se rodea de objetos que no existen, o a los cuales sólo él les ha dado el ser; y como convierte todos sus sentimientos en imagen, su lenguaje es siempre figurado»[46]. El lenguaje metafórico que, en la diacronía ficticia del *Essai* es llamado «primero», no tiene referente propio. Su único referente es «la nada de las cosas humanas».

Aunque la teoría de la retórica en Rousseau sea secundaria en relación a la afirmación principal que Derrida y él mismo aportan sobre la naturaleza del lenguaje, no deja de tener valor en el contexto más limitado de nuestra cuestión

---

avertir l'autre de ne pas s'exposer au danger qu'il avait connu». *Oeuvres*, Paris, 1798, vol. I, pág. 263.

[45] *Gr.*, pág. 505.

[46] ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloisé*, Pléiade Edition, vol. II, pág. 15.

que lleva a la estructura de conocimiento del proceso interpretativo. Sería fastidioso e innecesario extender la discusión hacia otros puntos de acuerdo o desacuerdo con Derrida sobre el *Essai*. A propósito de la retórica, de la naturaleza del lenguaje figurado, Rousseau no ha sido malinterpretado y ha dicho lo que quería decir. Y es igualmente significativo que, precisamente en ese punto, el mejor de sus intérpretes modernos se haya apartado de su problemática con el fin de no entenderle. El *Discours sur l'origine de l'inégalité* y el *Essai sur l'origine des langues* son textos en los que la afirmación discursiva entraña el modo retórico. Lo que se ha dicho sobre la naturaleza del lenguaje implica necesariamente que los textos estén escritos bajo la forma de un relato ficticiamente diacrónico o, si preferimos llamarlo así, de una alegoría[47]. El modo alegórico está justificado en la descripción de todo lenguaje como figurado y en la estructura necesariamente diacrónica de la reflexión que revela esta perspectiva. El texto va más lejos a pesar de todo, porque, incluso cuando rinde cuenta de su propio proceso de escritura, afirma al mismo tiempo la necesidad de que esta afirmación se haya producido de una manera indirecta y figurada, y la de que sepa que será malinterpretada porque se la tomará al pie de la letra. Dando cuenta de la «retoricidad» de su propio modo, el texto postula también la necesidad de su propio reconocimiento. Cuenta la historia, la alegoría de su propia malinterpretación: la degradación necesaria de la melodía en armonía, del lenguaje en pintura, del lenguaje de la pasión en lenguaje de las necesidades, de la metáfora en sentido propio. De acuerdo con su propio lenguaje, no puede contar esta historia más que como ficción, sabiendo perfectamente que la ficción será tomada por la realidad y la realidad por la ficción: tal es la naturaleza necesariamente ambivalente del lenguaje literario. Sin embargo, el propio lenguaje de Rousseau no permanece ciego a esa ambivalencia: la prueba está en la organización total

[47] Para otra afirmación preparatoria sobre la alegoría en Rousseau véase a PAUL DE MAN, *The Rhetoric of Temporality*, en «Interpretation: Theory and Practice», Charles Singleton, editor (Johns Hopkins Press, 1969), págs. 184-188.

de su discurso y más explícitamente en lo que dice de la representación y de la metáfora como piedra angular de una teoría de la retórica. Se ve también en la coherencia de una retórica que no puede afirmarse a sí misma más que de una manera que deja abierta la posibilidad de una malinterpretación. La naturaleza retórica del lenguaje literario abre la posibilidad del error arquetípico: la confusión constante del signo y de la substancia. El hecho de que Rousseau haya sido malinterpretado confirma su propia teoría de la malinterpretación. La versión que Derrida da de esa malinterpretación se acerca más a la realidad del enunciado de Rousseau que todas las versiones anteriores porque distingue como el punto máximo de ceguera la zona de mayor lucidez: la teoría de la retórica y sus consecuencias ineluctables.

Y entonces, ¿de qué manera el texto de Derrida difiere del de Rousseau? Estamos en el derecho de generalizar nuestra definición dando a Rousseau un valor ejemplar y llamando «literario», en el sentido amplio del término, a todo texto que implícita o explícitamente signifique sobre su propio modo retórico y prefigure su propia malinterpretación como correlato de su naturaleza retórica, de su «retoricidad». Puede hacerlo mediante un enunciado declarativo o por sugestión poética [48]. «Dar cuenta de» o «significar», que se han empleado más arriba, no designará un desarrollo subjetivo: se desprende de la naturaleza retórica del lenguaje literario. La función de conocimiento reside en el lenguaje y no en el sujeto. La cuestión de saber si el autor mismo está o no cegado ante cierto punto no es pertinente; se puede plantear solamente de manera heurística, como medio para acceder a la verdadera cuestión: saber si su lenguaje está ciego o no en su propia formulación. Haciendo esta pregunta a *De la Grammatologie* se puede volver al punto de

[48] Un texto discursivo, crítico o filosófico, que haga esto mediante afirmaciones no es, por lo tanto, ni más ni menos literario que un texto poético que evitase afirmaciones directas. En la práctica, las distinciones son a menudo borrosas: la lógica de muchos textos filosóficos depende en gran medida de la coherencia narrativa y de las figuras del discurso, mientras que en la poesía abundan las afirmaciones generales. El criterio de la especificidad literaria no depende del mayor o menor nivel discursivo del modo, sino del grado de «retoricidad» consistente del lenguaje.

partida de la indagación: el juego entre el lenguaje crítico y el lenguaje literario en términos de ceguera y de lucidez crítica.

Parece poco importante que Derrida se equivoque o no a propósito de Rousseau, porque su propio texto se parece mucho al del *Essai* tanto en su retórica como en su formulación. Cuenta también una historia: la represión de la escritura por lo que aquí llama logocentrismo, «el envilecimiento de la escritura» y su expulsión fuera de la «palabra plena», está contada como un proceso diacrónico, histórico. La ficción que Heidegger y Nietzsche construyen de la metafísica concebida como un «período» del pensamiento occidental, es utilizada de un extremo a otro para dramatizar, intensificar y dar suspense a su demostración, exactamente de la misma manera como Rousseau intensificaba y dramatizaba su historia del lenguaje y de la sociedad haciéndola pseudo-histórica. Derrida tampoco se deja apresar por la teatralidad de su gesto o por la ficción de su relato: así como Rousseau nos cuenta de tapadillo, pero coherentemente, que leemos una ficción y no una historia, la teoría nietzscheana del lenguaje como «juego», retomada por Derrida, nos advierte ella misma que no la tomemos al pie de la letra, sobre todo cuando sus enunciados parecen hacer referencia a situaciones históricas reales, como, por ejemplo, el presente. El uso de una terminología filosófica con la finalidad confesada de desacreditar esta misma terminología es un procedimiento filosófico tradicional que tiene muchos precedentes sin contar a Rousseau, y el uso que hace Derrida es de una habilidad ejemplar. En suma, la teoría derridiana de la *écriture* como diferencia se corresponde íntimamente con la exposición que hace Rousseau sobre la naturaleza figurada del lenguaje de la pasión. ¿Es necesario, pues, atribuir la última palabra a Rousseau o a Derrida, dado que los dos dicen, de hecho, lo mismo? Evidentemente, si Rousseau no pertenece al «período» logocéntrico, el esquema periódico establecido por Derrida se muestra arbitrario[49]. Si se

[49] Es una cuestión abierta si Derrida estaría dispuesto a aceptar todas las consecuencias de tal cambio en la periodización histórica, como, por ejemplo, la posibilidad de una respuesta enteramente afirmativa a la pre-

opone, por otro lado, que Rousseau escapa al logocentrismo en la medida en que su lenguaje *es literario*, implicamos entonces que el mito de la prioridad de la voz sobre la escritura ha sido ya desmitificado por la literatura, aunque la literatura quede constantemente abierta a la posibilidad de una malinterpretción que cree hacer lo contrario. Nada de todo esto es incompatible con la perspectiva de Derrida, aunque esto puede afligir a algunos seguidores que lo toman obtusamente al pie de la letra: su esquema histórico no es más que una convención narrativa y el breve pasaje sobre la naturaleza del lenguaje literario en *De la Grammatologie* parece funcionar en esa dirección. Sin embargo, aunque Derrida pueda tener «razón» en lo que concierne a la naturaleza del lenguaje literario y sea coherente en la aplicación de esta perspectiva a su propio texto, resulta que ni quiere ni puede leer a Rousseau como «literatura». ¿Por qué hay que reprocharle a Rousseau el hacer aquello que él hace con todo derecho? Siguiendo a Derrida, la acusación que hace Rousseau de una teoría logocéntrica del lenguaje que encuentra bajo los rasgos de la estética sensualista del siglo XVIII «no podía ser radical, ya que se mueve en el interior de la conceptualidad heredada de esta filosofía y de la concepción metafísica del arte»[50]. Me he esforzado en demostrar que, por el contrario, el uso que hace Rousseau de un vocabulario tradicional es completamente similar, en su estrategia y en sus implicaciones, al uso que hace conscientemente Derrida del vocabulario tradicional de la filosofía occidental. Lo que pasa en Rousseau es exactamente lo que pasa en Derrida: un vocabulario de la sustancia y de la presencia no funciona de forma discursiva, sino retórica, por las propias razones enunciadas (metafóricamente). El texto

---

gunta hecha con referencia a Lévi-Strauss: «Accorder en soi Rousseau, Marx et Freud est une tâche difficile. Les accorder entre eux, dans la rigueur systématique du concept, est-ce possible?» (*Gr.*, pág. 173).

[50] *Gr.*, pág. 297. Aquí «metafísico» significa en la terminología postnietzscheana de Heidegger, la era durante la cual la diferencia ontológica entre el ser y la entidad (Sein und Seiendes) sigue estando implícita (ungedacht). Derrida radicaliza la diferencia ontológica al localizar la tensión diferencial en el lenguaje, entre el lenguaje como voz y el lenguaje como signo.

de Rousseau no tiene puntos ciegos[51]: da cuenta en todo momento de su propio modo retórico. Derrida interpreta falsamente como ceguera lo que es, por el contrario, una trasposición del nivel literal al nivel figurado del discurso.

Hay dos explicaciones posibles de la ceguera de Derrida hacia Rousseau: o bien realmente lo ha leído mal, quizá porque sustituye la interpretación de Rousseau por el propio texto de Rousseau —habría que leer, cada vez que Derrida escribe «Rousseau», Starobinsky, o Raymond, o Poulet— o bien lo ha leído mal deliberadamente por la necesidad de su propia exposición y de su retórica. En el primer caso, la ceguera de Derrida confirma solamente el poder de adivinación que tenía Rousseau sobre el posible desconocimiento de su obra. Sería entonces un caso clásico de ceguera crítica algo diferente en apariencia, pero no en esencia, de la estructura que hemos extraído de críticos como Lukács, Poulet o Blanchot. Su ceguera residía en la afirmación de una metodología que podía ser «deconstruida» en los propios términos de sus descubrimientos: el «yo» de Poulet se revela como lenguaje, la impersonalidad de Blanchot, una metáfora para un yo-leyendo-se, etc. En todos estos casos, el postulado metodológico actúa contra la perspectiva crítica, y este juego, entre metodología y literatura, hace funcionar, de rechazo, la retórica muy literaria en aquello que podría llamarse la crítica sistemática. El caso de Derrida en su comentario sobre Rousseau es algo diferente: su capítulo sobre el método, sobre la interpretación literaria como deconstrucción, es impecable en sí mismo, pero se equivoca de objeto. No hay ninguna necesidad de deconstruir a Rousseau; la tradición establecida de la exégesis rousseauniana tiene, sin embargo, una necesidad urgente de ser reconstruida. Derrida se ha encontrado en la más favorable de las posiciones críticas: un autor tan clarividente como le permite el lenguaje, y que por esta misma razón es sistemáticamente mal leído; las propias obras del autor, reinterpretadas, pueden entonces jugar contra el más sabio de sus intérpretes o discípulos desencaminados. Es inútil decir que

[51] La elección del ejemplo equivocado para ilustrar la metáfora (el miedo en vez de la piedad) es un error, no un punto ciego.

esta nueva interpretación será a su vez tomada en su propia forma de ceguera, pero sin que esta perspectiva crítica haya producido su propio instante de lucidez. Derrida ha rechazado seguir este esquema: en lugar de ser Rousseau el que deconstruye a sus críticos, es Derrida el que deconstruye un pseudo-Rousseau en una perspectiva crítica que hubiera podido retomar el auténtico Rousseau. Esta estructura es demasiado interesante para ser fortuita.

Ésta da buena cuenta, en cualquier caso, de la ligera diferencia temática entre la historia de Derrida y la de Rousseau. Mientras que Rousseau cuenta la historia de una regresión inexorable, Derrida corrige un frecuente error de interpretación. Su texto, como él dice acertadamente, es la de-construcción de una construcción. Por muy negativo que esto parezca, la deconstrucción implica la posibilidad de una re-construcción. El poder dialéctico que anima el texto de Derrida, sobre todo en la primera parte del libro que no trata directamente de Rousseau, gana sin ninguna duda en amplitud en el movimiento de deconstrucción de la segunda parte, donde Rousseau hace de oponente en un simulacro de combate. Rousseau representa para Derrida más o menos el mismo papel que Wagner para Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, un texto al cual *De la Grammatologie* se parece mucho más que al *Essai sur l'origine des langues*. El hecho de que Wagner ejerza, en principio, una función positiva para Nietzche, mientras que Rousseau sea una máscara o una sombra de adversario para Derrida, importa poco; este tipo de lectura desviada es muy parecida en ambos casos. Rousseau no necesitaba una parecida imagen mediadora en el *Essai*; es de la fuerza del rechazo del instante presente de donde deriva íntegramente toda su energía. Los ataques contra Rameau, Condillac, Du Bos o la tradición que Du Bos representa, son polémicas contingentes, y no un elemento esencial de la estructura. Lo que es acusado es el propio lenguaje y no el error de tal o cual filósofo. Y Rousseau no mantiene tampoco la esperanza de que se pueda alguna vez escapar a esta regresión infinita de la comprensión, que él describe: él mismo se libra de una vez por todas de cualquier discípulo venidero. Así considerado, el texto de Derrida es menos radical, menos maduro que el

de Rousseau, aunque tan literario al menos. Y no tiene menos importancia, desde un punto de vista filosófico, que *El nacimiento de la tragedia*. Se sabe que el propio Nietzsche criticó más tarde el uso que había hecho de Wagner en ese libro de juventud, no sólo porque había cambiado de opinión sobre los méritos de éste —de hecho, había ya perdido la mayoría de sus ilusiones sobre Wagner cuando escribía *El nacimiento de la tragedia*—, sino porque su presencia en este texto iba al encuentro de la musicalidad, de la alegoría de su modo: «Sie hatte singen sollen, diese "neue Seele"-und nicht reden». «Qué debería haber cantado, esta "alma nueva", en lugar de hablar». Se pone entonces a escribir *Zaratustra* y *La voluntad de poder* y podemos preguntarnos si fue alguna vez capaz de liberarse por completo de la influencia de Wagner: posiblemente un futuro, por demasiada confianza, había sido convertido en un pasado por demasiado aberrante. El propio Rousseau se puso a escribir una obra de «pura» ficción. *La Nouvelle Héloise* y un tratado de derecho constitucional, *Le contrat social*, pero esto es otra historia, tanto como la obra futura de Derrida.

La lectura crítica de la lectura crítica de Derrida sobre Rousseau muestra que la ceguera es el correlato necesario de la naturaleza retórica del lenguaje literario. En el interior de la estructura del sistema texto-lector-crítico (donde el crítico puede definirse como lector «segundo»), los momentos de ceguera pueden situarse en puntos diferentes. Si el texto literario por sí mismo tiene zonas de ceguera, el sistema será binario; el lector y el crítico coinciden al esforzarse ambos en hacer visible lo invisible. La lectura que hemos hecho aquí de algunos críticos literarios es un ejemplo especial, más complejo, de esta estructura: los textos literarios son ellos mismos críticos, pero ciegos, y la lectura crítica de los críticos intenta deconstruir la ceguera. Se debería dar por sentado que la «ceguera» no implica ningún juicio de valor: Lukács, Blanchot, Poulet y Derrida puede ser denominados, todos ellos, «literarios», en el sentido pleno del término a causa de su ceguera y no a pesar de ella. En el caso más complejo de un autor no aquejado de ceguera —tal como decimos de Rousseau— el sistema debe ser ternario: la ceguera pasa del autor a sus lectores primeros, los discípulos

o comentadores «tradicionales». Esos lectores primeros y ciegos —a los que se podría reemplazar, por necesidades de la exposición, por la ficción de un lector inocente, del cual la tradición puede, verdaderamente, aportar un extenso material— deben entonces ser leídos de una manera crítica que pueda invertir la tradición y momentáneamente hacernos aproximar a la perspectiva original. La existencia de una tradición que rebosa de aberraciones de lectura, en autores a los que se puede con todo derecho considerar como los más lúcidos, no es pues un accidente, sino una parte constituyente de toda literatura, el fundamento, de hecho, de la historia literaria. Y puesto que la interpretación no es otra cosa que la posibilidad de equivocarse, proclamando que un cierto grado de ceguera forma parte de la especificidad de toda literatura, hemos también reafirmado que, del texto, depende absolutamente la interpretación, que, de la interpretación, depende absolutamente el texto.

EL DESTINO DE LA LECTURA*

GEOFFREY HARTMAN

Todo lo que quedó del misterio fue el cuento.
(GERSHOM SCHOLEM)

La leyenda de la Lectura. Leer es una palabra modesta y defender la lectura puede dar la impresión de caer en simplificaciones. Una gran parte de la lectura es, efectivamente, como mirar chicas, un simple gasto del espíritu. Sin embargo, la leyenda de la escritura no se ha desvanecido del todo, incluso hoy. Las palabras de Milton en *Aeropagitica* todavía emocionan a algunos de nosotros: «Los libros... contienen en sí una potencia de vida para ser tan activos como aquella alma de cuya progenie descienden; o bien conservan como en una redoma la más pura eficacia y el extracto del intelecto vivo que les dio vida... un buen Libro es la preciosa sangre vital de un espíritu magistral, embalsamada y atesorada a conciencia para una vida más allá de la vida». En un nivel más básico, la conmoción de ver impreso un pensamiento «peligroso» o «no-enunciado», la conmoción también del graffiti, puede ser relacionada incluso con la más distinguida teoría de la expresión artística producida, y encontrada a finales del siglo XVIII, en el romance fragmentario de Walter Pater *Gaston de Latour*:

> Aquello no era una forma dudosa ni generalizada que dio lugar a la flor o al pájaro, sino la exacta presión del arrendajo en la ventana; se pueden contar los pétalos, en su número exacto; ninguna expresión sería tan fiel para la precisa textura de las cosas; las palabras deben bordarse, tam-

---

* Título original: «The Fate of Reading», ensayo incluido en el libro *The Fate of Reading and Other Essays*. The Universtity of Chicago Press, 1975, págs. 176-248. Traducción de Javier González, Geraint Williams y Manuel Asensi. Texto traducido y reproducido con autorización de la editorial.

> bién ser giradas o hiladas como la seda o los dorados cabellos... lo visible se hizo más visible de lo que nunca había sido, precisamente porque el alma había emergido a la superficie. El jugo de las flores... era como el vino o la sangre. Era como un objeto lleno de colores; aunque también las cosas grises, las cosas frías, siendo más frías por el contraste —con un frescor, de nuevo, que parecía tocar y calmar el alma—encontraron ahí su respuesta... Aquí, había un descubrimiento, una nueva facultad, una aprehensión privilegiada, para ser transmitida de uno al otro y propagada para la regeneración imaginativa del mundo. Era una costumbre, una manera de pensar, que iba a invadir la vida ordinaria y moldearla hacia su propósito.

Pater escogió el período de Ronsard —el de los amanuenses liberados y del «Renacimiento del Asombro»*— para dramatizar la manera en que la cultura refrescaba la percepción y la volvía a recrear potencialmente en los individuos. Qué curioso y, a la vez, qué apropiado resulta que Pater haga morir a Latour, con su *chateau* inacabado, en 1594, tres siglos antes de su propia muerte en 1894. Estos tres siglos desarrollan y frustran a la vez nuestra creencia en el impacto *taumatúrgico* de la alfabetización que impregna las meras palabras «leer» y «escribir» hasta nuestros días.

No voy a intentar señalar donde empezó la Leyenda de la Letra todavía activa en el programa de televisión *Barrio Sésamo*, si en la edad de Ronsard o en la de Erasmo o en la de Comenius. No importa la fecha precisa, porque es sólamente con la expansión de la doctrina de la educación universal cuando «la cultura» llega a ser, en manos del Comisario Matthew Arnold, el poderoso oponente de la «anarquía», y el agente correcto, pacífico, para mitigar e incluso erosionar las diferencias de clase.

Y es en el siglo XIX, más que en el XVIII, cuando la prosa florece. El estilo de Matthew Arnold no es en sí un gran estilo: de hecho, pule los márgenes ásperos de un estilo

---

* Traducimos «wonder» por «asombro», como una manera de pensar y de enfrentarse a las cosas sin aplicar criterios racionalistas. Es una receptividad... «Wonder»: Estado de la mente producido por algo inesperado, extraordinario, nuevo... *(N. del T.)*

«medio» que había aparecido en la escena literaria con Addison y Steel y que floreció en el ensayo familiar. Ni la juiciosa rudeza de Ruskin ni la atenuada precisión de Pater alteran la naturaleza de su prosa, intensamente consciente de su razonable elocuencia. La diáfana pedagogía de Arnold, Ruskin y Pater asume, prematuramente, una sociedad nacida por segunda vez del mundo de las letras. El mundo del arte y de las letras, el de la cultura, se ve ahora como una *commonwealth* accesible a todos a través de la llave de la alfabetización y como algo que, por lo tanto, se extiende por las casas y las conciencias de la gente llana.

El Sueño de la Comunicación. Mirando el desierto urbano, es difícil pensar sin dolor en la visión de Le Corbusier de la Ciudad Radiante. Es, por ello, con pena como uno reconoce la fuerza continuada de este ideal de la alfabetización radiante. No ha sido desmentida, como tampoco lo ha sido la ciudad radiante: tales visiones son transitorias y eternas como el arco iris. Los epígonos de Spengler, que predicen la muerte de la palabra, son realistas a la moda que temen ser acusados de nostálgicos. Clandestinamente siguen siendo utópicos que piensan que las palabras no son bastante taumatúrgicas. Creen en medios de comunicación mayores y mejores: eso es lo que yo he llamado El Sueño de la Comunicación. Una paradoja que perturba este nuevo sueño es que la lectura y la escritura se enseñan actualmente mediante aparatos (televisión, técnicas computerizadas) que pueden estar contaminando la palabra y contribuyendo a su decadencia. Otra paradoja es que a mayores medios de comunicación disponibles, menos comunicación tenemos en términos de comprensión personal. Los medias no son mediaciones.

Un tercer problema es que puede ponerse en duda el potencial activo del pensamiento articulado o publicitario, en cualquiera de sus formas: puede que la expresión no llegue ni siquiera a la catarsis; porque donde hay demasiada palabra o letra impresa o manía por la imagen, el umbral según el cual la gente está afectada fuertemente se lleva a un punto tan alto que casi toda la comunicación se queda por debajo de él. Todo lo que fue concebido para convertir el

conocimiento pasivo en activo, o para conducir los estados desatendidos de la mente a la luz, se hace subliminal una vez más —y esta vez sin esperanza de emerger de nuevo—. El deseo de saber permanece, pero lo que es sabido ya no es deseado, y se hace indiferente.

Un Nuevo Mal du Siècle. Esta indiferencia, una apatía o arbitrariedad de la reacción emocional o un impulso orgásmico de ambos a la vez, sigue siendo un complejo fenómeno. En su punto más peligroso imbuye al lector y al que mira de una invulnerabilidad para con la visión explosiva y la palabra fuerte, una invulnerabilidad que es probablemente una defensa psico-mágica contra la inundación de estímulos. El niño, como Freud descubrió, experimenta fantasías con la invulnerabilidad o «la omnipotencia de pensamiento» que se nutren, incluso en los años posteriores, de la típica ficción popular con sus héroes ilesos y superhombres que, de alguna manera, siempre superan todo lo que se les viene encima.

¿Qué pasa con la lectura en este panorama? Leer al viejo estilo obtiene amplios resultados del detalle y del matiz. Ello parte de la base de un arte «minimalista» incluso donde el tema es tan maximalista como en la Biblia. Donde una visualidad más triunfadora que la que Pater nunca concibió nos trae *guernicas* cotidianos a la pantalla, todavía desea, como Wallace Stevens, hacer lo visible un poco más difícil de ver. De hecho, con la inflación de la demanda de lo visual y de lo sensorial, aumenta nuestra desconfianza en ello. Pero es inevitable que esto llegue a una esquizofrenia perpetua (como en el Oedipa de Pynchon en su intento de «descodificar» la realidad americana) o a similares desórdenes hermenéuticos. Buscamos de-realizar, mediante cualquier aparato gnóstico disponible, el realismo exacerbado de los nuevos medias dominantes.

Una manera de de-realización es académica, y está directamente relacionada con nuestros hábitos de lectura. Mientras nuestra memoria personal, potencialmente creativa, está siendo reemplazada por bibliotecas con buenos sistemas de búsqueda, nuestro sistema subconsciente, potencialmente creativo, regresa al limbo: una irritable falta de conciencia

de influencias degradada al status de imputs. Ahora leemos y experimentamos superficialmente como si nuestro «material de lectura» —quizá el mundo mismo— no tuviera valor inmediato, sino que hubiese sido concebido simplemente para ser conocido y almacenado. La gente, que debería ser fuente, se convierte en «fuente de recursos» y los libros, que deberían ser fuentes, son piezas en un «centro de recursos». La distinción que hace De Quincey entre literatura de conocimiento y literatura de poder se viene abajo, porque todo es «literatura secundaria» para este nuevo lector proléptico. Su vida mental es una parodia voraz de las juergas soberbias o egomaníacas del Filósofo de Hegel, el cual ya no necesita el rodeo de la experiencia real. En el principio fue la Palabra y al final será el Gran Fichero.

El resultado es la inquietud: nuestro propio *mal du siècle* y una maldición como la que pesaba sobre el Judío Errante. Nos sentimos incapaces de cerrar un tema o cualquier investigación. La clausura es la muerte. Aunque «El Árbol del Conocimiento no es el de la Vida» (Byron) seguimos intentando convertir la vida en conocimiento. Pisamos valientemente umbrales no vigilados o intentamos con cómica desesperación encontrar un umbral suficientemente sagrado para cruzarlo, lo que significaría una violencia. Incapaces de evocar las energías que podrían reprimir lo que sabemos (porque están únicamente dirigidas a acumular conocimientos), nos convertimos en la presa irritable de influencias que están, pero no están, ni totalmente ausentes ni totalmente presentes en un limbo «printout»* de emoción inquieta pero a la vez fortuita. Por lo tanto, las alusiones del arte moderno —su declarada connotabilidad o ambigüedad— son a menudo sólo una especie de energía estática, la interferencia de señales que no pueden ser barridas del sistema del lenguaje.

Más Allá de la Modernidad. Además, el mismo concepto de modernidad (por muy viejo que pueda ser) está ahora en peligro. Se basaba en la idea de periodización, a la que

* Emplea «printout» como adjetivo para describir lo que sale de la impresora. *(N. del T.).*

todavía Pater estaba sometido. *Gaston de Latour* está impregnada por la posibilidad de la transición o de la entrada violenta en un mundo nuevo de la percepción, y permanece tan inacabada como el proyecto arquitectónico del propio Latour, una «obra que permanecerá intocable para las épocas futuras precisamente en este punto de su crecimiento». Pater retrocede desde lo acabado hacia lo fragmentario: quiere quedarse en la transición como si la ilusión de lo nuevo —la incandescencia atrapada y cristalizada, el umbral una vez más santificado— fuera en sí renovadora. ¿Sería posible para nosotros renunciar a esta idea ya anticuada de lo Moderno? ¿La visión de Nietzsche del Eterno Retorno, formulada al mismo tiempo que Pater estaba coqueteando tan intensamente con la noción de renacimiento, es acaso una alternativa? [1].

Pater o Nietzche: El Buen Dios de la Historia nos estaría proporcionando una elección extraña. Por un lado, la transición, o la promesa de la entrada en una auténtica era nueva («moderna»); por otro, la pura transitividad; por un lado la adolescencia perpetua, una moratoria que mantiene abierto el futuro; por el otro, los placeres de la prescenescencia *, o de una conciencia proléptica para la que no hay nada nuevo bajo el sol aparte de la renovación de ese pen-

[1] Nietzsche formuló este pensamiento por vez primera en el aforismo 341, al final del cuarto libro de su *Die Fröliche Wissenschaft* (compuesto al principio de la década de 1880) y se hace alusión a él en el aforismo que lo abre (276). El contexto del pensamiento es complejo: incluye ese *Hang und Drang Zum Wahren* del cual Nietzsche (un paso más allá del de Goethe) se resiente porque no le dejará descansar a pesar de que ese es su deseo («Wie Vieles verführt mich nicht, zu verweilen!»). El comentario de Hannah Arendt sobre la visión de la historia de San Agustín, «la historia secular se repite, y la única historia en la que ocurren acontecimientos únicos e irrepetibles empieza con Adán y termina con el nacimiento y muerte de Jesucristo» (*Between Past and Future*) sugiere cuan radical era la secularización a la que Nietzsche apuntaba. Esta inquietud que previamente mencionaba (véanse *Die Fröhliche Wissenschaft*, aforismo 309), también indica una motivación residual: seguimos buscando, pero no logramos descubrir los acontecimientos que aumentan la historia mediante la fundación de obras nuevas o ejemplares.

* La palabra empleada es «presenescence», que es un neologismo y que traducimos de esta manera. *(N. del T.)*

sar. En particular, el ascetismo barrocamente elaborado de la Escuela de Derrida, considera la vida como una visión nietzscheana de las repeticiones o aplazamientos. Qué raro resulta que la Palabra espermática o catalizadora se convierta, en una filosofía tan inspirada en las palabras, en el modelo para un anti-renacimiento, un no-nacer del asombro. Prepárense para el final... de la Modernidad.

Desencanto. Siempre ha habido tensión entre el asombro o el escándalo y el pensamiento filosófico. Un pensador postula que el filosofar empieza con el asombro; otro, que el asombro es simplemente el efecto de la novedad sobre la ignorancia. Un tercero declama: «Debes volver a ser un ignorante/y mirar el sol de nuevo con ojos ignorantes/y lo verás claramente tal como es» *.

La tensión entre el asombro y la iluminación puede ser análoga a la que hay entre los sentidos literales y los figurados. La letra reacciona sobre el espíritu con efectos mortíferos o iluminadores. Sin embargo, tan grande es la fuerza manipuladora de los medios modernos que esa tensión o perplejidad (¿Cuán real es, por ejemplo, la divinidad de Cristo? ¿Cuán literal es toda esa sangre redentora? ¿Es algo más que ketchup espiritual?) ya no lleva a un asombro mantenido ni a esa purificación de la mente que puede acompañar a una solución elegante. La perplejidad se queda en puro artificio manipulador. Lo real y lo falso permutan su lugar tan insidiosamente como en la película *El golpe* de George Roy Hill. De hecho, la copia o la falsificación puede ser ahora más neta que el original. De manera que la imagen en la pantalla no oscurecida por la memoria o la confusión de la vida, renueva un simulacro del pasado más brillante en la fotografía que en los hechos reales que pudieran haber sucedido. ¿Cuán inocente es esta nostalgia que convierte los «lugares malditos» de los años treinta en decorados maravillosamente limpios y casi de juguete? La fresca transparencia de estas resurrecciones cinematográficas

* «You must become an ignorant man again/ and see the sun again with an ignorant eye/ and see it clearly in the idea of it». La traducción es nuestra. *(N. del T.).*

brilla de manera tan fuerte a través de las depredaciones del tiempo mental e histórico que cualquier sangre que manche este drama costumbrista, lo convierte en algo abstracto, purificado en la linfa del medio.

Hay, pues, una buena razón para que los gramatólogos y poetólogos franceses intenten modificar las teorías realistas de la significación y establecer el significado sobre una base más allá del «asombro organizado». El realismo de cada medio debe ser desencantado previamente. No es que el mundo sea más viejo de lo que era antes, sino que el lenguaje es lo que siempre fue.

Una Parábola. Puedo imaginar una parábola sobre estos enemigos de la inspiración divina. Debería escribirse a la manera del *Pardoner's Tale* de Chaucer. Los tres rufianes de Chaucer, borrachos, y rodeados por los estragos de la Plaga, se disponen a matar a esa «Muerte villana». En una parodia del romance-búsqueda, los tres encuentran la Muerte que están buscando, muriendo de una manera vulgar, muy poco novelesca.

Mi versión está protagonizada por filósofos imbuidos de mortalidad que se disponen a matar a aquel Asombro, viejo y villano. La idea del cuento no es nueva (¿cómo podría serlo?), porque Voltaire (*Candide*), y el Dr. Johnson (*Rasselas*) habían ya usado el Cuento Oriental con el propósito de desintoxicar; y así uno podría decir que la Escuela de Derrida está comprometida en una especie de *Candide* —o *Zarathustra*— contra la Palabra taumatúrgica. Pero con el fin de lograr el asombro del desencanto, estos «últimos filósofos» se encuentran con que deben matar primero la voz humana o incluso la cara humana (los poetas buscan «no el asombro, sino el rostro humano», dijo Keats). Como en el tradicional romance-búsqueda, no pueden lograr su propósito directamente, sino que tienen que posponerlo en una serie indefinida de acciones intermedias que constituyen, por tanto, la vida de su búsqueda. Se quedan atrapados en las redes de una estructura que este andar-asombrándose del romance ha expresado siempre.

¿Matar la Voz? Hacerla retroceder, al menos en una «presque disparition vibratoire», en una poética mallarmeana o diacrítica. O hacer desaparecer la noción de autor —y con ella, posiblemente, la de autoridad—. No es sorprendente que las simplificaciones opuestas se manifiesten: de un lado, la insistencia en que no hay significación sin una demostrable intencionalidad del autor; y, del otro, que no hay autoridad excepto mediante la imposición. También existe la posibilidad de cargarle el problema al lector, que se convierte en coautor, como en el reciente «revival» de la *Rezeptionsgeschichte* sobre una base estructural. Aquí soy culpable de simplificar, pero quiero sugerir cuán turbado está el espectro contemporáneo de la teoría estética por la muy menudo menospreciada cuestión de la autoridad literaria o espiritual. *El Autor-demiurgo y el Intérprete-demiurgo.* La filosofía tardó algún tiempo en quitarse de encima la noción de verdad eterna; y la semiótica contemporánea ha destruido correctamente las ideas residuales concernientes a la simple ubicación del significado o incluso del autor. Pero aunque un texto esté tejido de manera discontinua, con muchos hilos o códigos, no deja de haber algo mágico en una tela de araña. Se trata del sentido de un espíritu informador, por muy limitado o condicionado que esté, o del engaño ingenioso que sobrepasa estos límites y condiciones, lo cual nos seduce. Exorcizar aquel espíritu deja inerme la tela de araña. ¿Se puede decir algo sobre la relación entre el espíritu y esa tela de araña sin volver a caer en la noción de verdad eterna?

Cuando un filósofo, o cualquier razonamiento intelectual, que generaliza, emplea textos como *ejemplos*, subvierte su carácter *ejemplar*. Sin embargo, es difícil concebir un lector literario que no esté inmerso en la búsqueda de un texto ejemplar: un texto que se utilice contra la inutilidad de vivir sin dirección, o uno que (dada la necesidad) apoye la vida de uno mismo. De esta manera, al final de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury cada exiliado del estado que quema libros adopta el nombre de un texto que ha aprendido de memoria y al que representa: una persona se llama ahora *David Copperfield*, otro *Emile* o incluso *El paraíso perdido*... En esta situación simbólica, la extinción de los

nombres propios del autor y el lector demuestra lo que ocurre idealmente en el acto de leer: si hay un sacrificio de lo ejemplar, no se trata del engrandecimiento del autor ni del lector, sino de un llevarnos al reconocimiento de que algo que vale la pena perpetuar ha ocurrido.

Como sugiere la fábula de Bradbury, la gran obra de arte es más que un texto. Es la «sangre vital de un espíritu maestro». Don Quijote y Madame Bovary son lectores sin defensas; y si siguen conmoviéndonos profundamente es porque somos lectores con demasiadas defensas. Esta gente que está en el libro es gente de libro: las versiones paródicas de nuestro propio deseo de una identificación con actos y vidas ejemplares. Por lo tanto, nuestro esfuerzo por domesticar la poderosa obra de arte mediante la interpretación demuestra su sublime presencia, o al menos nuestra casi demoníaca tendencia a la posesión erótica o envidiosa de otras vidas. Esa oscura apropiación de las obras de arte que llamamos interpretación es seguramente tanto una tendencia ciega como un interés objetivo. Nos vemos obligados a predicar una voluntad narrativa o interpretativa, una voluntad de convertirse uno mismo en autor o incluso de convertir al autor en uno mismo (y en otros). Déjenme intentar clarificar la naturaleza de esta «voluntad» empática reflexionando sobre su conexión con el asunto específico de la autoridad literaria.

Cinco Meditaciones sobre la Voluntad y la Autoridad Literaria

1. Estamos acostumbrados a pensar que el artista tiene un punto ciego que contribuye a su poder creativo. Tiene capacidad para nutrirse de lo que alimenta su talento y para olvidar o apagar otras realidades. Son sus extraordinarias asociaciones o su visión personal o la apoteosis de algún detalle lo que nos mantiene fascinados. Horacio lo llamó la «felicidad peculiar» del arte. A menudo, por tanto, el discurso crítico basado en el criterio de adecuación (del vehículo al tenor, por ejemplo) decepciona, incluso cuando es tan complejo como el de la forma orgánica. Sentimos que las

estructuras, las normas, las técnicas, etc., son importantes, pero sólo cuando se rompen o se están rompiendo es cuando el espíritu emerge. O incluso cuando se olvidan de pronto en un movimiento de personas o episodios, y aparece un nuevo argumento o línea de visión. Esta curiosa tensión entre las ideas formales del orden y su traición desde dentro por parte del arte es bien conocida, pero no ha sido formulada ninguna teoría a propósito de tales retrocesos o revisiones, porque al convertirlos en método, estaríamos tratando de crear de nuevo una técnica o la ilusión de una técnica.

Estamos conmovidos por Rousseau, y lo que nos conmueve es la voluntad velándose o rompiéndose a través de su velo, los adornos del lenguaje que son invocados, el deseo de completar o complementar la voluntad de alguna manera hasta entrar en un reino de reciprocidad humana o en un reconocimiento mutuo. Si lo que llamamos el respeto femenino por «agradar» está en sutil acuerdo con lo que podemos llamar «la fuerza persuasiva masculina», el resultado no es ni la seducción ni la retórica, sino el estilo. Sin embargo, la voluntad sublime o arbitraria permanece presente en Rousseau, siempre ligeramente apartado de lo que se está diciendo.

2. Lionel Trilling desconfía de la crítica ideológica con su interpretación exploradora («desenmascarar») de las obras literarias y también de su contraria, de tipo formalista, que pretende que la literatura es una «estructura» de palabras en vez de la compleja expresión de una voluntad personal. En un ensayo conmovedor sobre *Anna Karenina* de Tolstoi sugiere que antes de cualquier habilidad literaria hay una «calidad moral» o «calidad de afecto» que baña las palabras. Se acerca al punto de vista, por lo tanto, de que el arte es una objetivación de la voluntad, no tanto su supresión como su más amplia, más elaborada expresión. «Lo que llamamos la objetividad de Homero o de Tolstoi», escribe, «no es en absoluto la objetividad. Más bien al contrario, se trata de la más profusa y pródiga subjetividad posible, porque cada objeto en *La Ilíada* o en *Anna Karenina* existe en el medio de lo que tenemos que llamar el amor del autor». Si Trilling evita tratat los textos literarios como si fueran palabras manipuladas, no es simplemente

porque él se encuentre en la tradición de la crítica moral en vez de en la formalista, sino porque sospecha que los formalistas están enmascarando *su* voluntad de deformar el texto con sus puntos de vista morales o ideológicos sin admitirlo.

Ahora bien, es difícil hablar sobre esta «voluntad» porque en Trilling no hay un aparato filosófico. Se comprende, sin embargo, la afirmación de Laskell en *The Middle of the Journey* (1947): «No eran sus voluntades las que les preocupaban sino la necesidad que compartían de ahcer inofensivas sus voluntades». La intransigencia de la voluntad, incluso en la forma relativamente pastoral del arte, proporciona una razón para la existencia del crítico, el cual, sin embargo, tiene que enfrentarla a sus propia voluntad. Para decirlo de otra manera: que haya o no un Dios es problema de la Iglesia, pero hay siempre algún «dios que fracasó» y la voluntad es la que permanece como consecuencia de un gran fracaso personal o político. Para la generación de Trilling, el dios que fracasó fue un comunismo que había degenerado en Estanlinismo. No es probable que un dios de esta clase se establezca como un caballero que cultiva «la imaginación liberal». Tampoco como un «New Critic». La voluntad, ese Príncipe de las Tinieblas, no es ningún caballero. Permanece en crisis, buscando la salida política u objetiva; intentando unir los mundos personales y sociales; pretendiendo la paz por medio del altruismo o de una visión esperanzadora de la comunidad.

3. ¿Por qué los gruñidos magistrales del Dr. Johnson siguen conmoviéndonos hoy en día? No precisamente porque estén basados en juicios válidos (es un juez rígido y falible) sino porque su arte está dignificado, en vez de disminuido por la voluntad moral de su crítica. Cuando vocifera contra las «puerilidades de una mitología obsoleta» (alusiones paganas) en la poesía de Gray y Milton, la pasión de sus palabras sugiere lo difícil que era *para él* apartarse de esa clase de niñerías. El Niño extático o sagaz no está apagado en el Doctor. De manera más impersonal entendemos que todo arte, es decir, toda cultura, puesto a prueba contra un standard absoluto, o contra las escrituras bíblicas *, por

* «Scripture» en el original. *(N. del T.).*

ejemplo, puede hacerlo parecer pueril. Lo que se percibe de un gran crítico es esta niña de novios con el arte, un ataque tan memorable que aunque el objetivo particular se haya derrumbado, el arte en sí queda purificado y fortalecido.

Esa pelea sigue hoy siendo el elemento vital en la crítica. No obstante, atacar el arte en nombre del arte es una cosa; atacarlo en el nombre de la religión, la política social o la ciencia es otra. El mal desmitificador del arte no ve la paja (o la metáfora) en sus propio ojo. Lo peor es que cuando la vea puede que no vaya a molestarle. Conduce delante de él, como un rebaño variopinto, la epistemología, la ontología, la fenomenología, la semiótica: todo lo que falta para evitar poner sobre el tapete la cuestión de la autoridad del arte, o de su propia autoridad como escritor o crítico.

4. En anteriores ensayos he hablado no tanto de la voluntad (y su relación problemática con la autoridad) como de una *vis representativa* o de una «representación-compulsión». Se podría objetar que la voluntad y la compulsión son contrarias y, más aún, que postular una representación-cimpulsión no es más que una manera rebuscada de decir que tenemos un lenguaje y una tendencia a usarlo. Es bien cierto que distinguimos entre la voluntad y la compulsión en algunos contextos, pero cualquier conocimiento de la filosofía jurídica muestra cuán difícil puede ser una distinción de este tipo. Previamente he hablado en un contexto filosófico y psicoanalítico, y cuando pensamos en Schopenhauer y Nietzsche, y en como Freud tenía una deuda con su concepto de voluntad (la palabra *libido* en sí, central para Freud, tiene significados en latín que van desde el capricho hasta el apetito, y al deseo violento y desenfrenado), surge la idea de que la única cosa que no podemos dejar de desear es el propio deseo. «Soy el que soy», dice la voluntad sacra o profana. Hay, por supuesto, un deseo de no desear, pero éste produce situaciones tan complejas como los mecanismos freudianos de defensa o como las autoafirmaciones deprimentes que exhibe el Bartleby de Melville. Lo que quiero decir con «representación-compulsión» no es diferente de lo que Keats quería decir cuando describió la vida de cada gran artista como una «vida alegórica», o de lo que se logra en *Las mil y una noches* que une por medio de

Scheherezade el hilo de la narración con el hilo de la vida.

Mis sentimientos sobre la inevitabilidad de la autoafirmación son tan pesimistas como las expresadas por la doctrina del Pecado Original. «Si se trata del Pecado», escribe Coleridge, «tiene que ser *original*, por lo que la expresión «Pecado Original» parece un pleonasmo. «Un Estado o un Acto que no tenga su origen en la voluntad, puede ser una calamidad, una deformidad, una enfermedad o una diablura; pero un *Pecado* no puede serlo». Y de una forma más dramática todavía: «Ninguna cosa o acto *Natural* puede ser considerado original o no puede decirse realmente que tenga un *origen* en cualquier otro. El momento en el que asumimos un Origen en la Naturaleza, un verdadero *Comienzo*, un verdadero Principio, aquel momento en que sobrepasamos la Naturaleza y nos vemos obligados a asumir un Poder *sobrenatural* (Gén. 1.1)»[2]. Pero yo podría ser más pesimista que Coleridge, el cual consideraba el arte como una auténtica purga o encerrona de la voluntad propia, aunque también reconozco que el arte es la forma más consciente de la anti-autoconsciencia hasta ahora concebida, y que el lenguaje, llegado al nivel del poder del arte, mediatiza lo que Colerigde designa como la tendencia autooriginante o el espíritu. Ello opera en la misma área que la tradición social o religiosa a la que tiene que unirse o enfrentarse para ganar un tanto de autoridad.

Sin embargo, El Marinero de Coleridge, cuyo acto de matar al albatros es, quiéralo o no, espiritual, se encuentra en una «oscuridad de mediación». Despierta su espiritualidad a través de las consecuencias de su acto, llevado por el simbolismo sobrenatural del poema. Y la «agonía puntual» del Marinero es mala señal para el artista cuyo prototipo podría ser él mismo: su narrativa, profundamente compulsiva, es una catarsis que podría ser tan interminable como el análisis freudiano o el de la misma líbido. No llegamos más allá del purgatorio. Nunca hay un momento en el que podamos decir: «En el Arte reside nuestra Paz».

---

[2] *Aids to Reflection* (1831), «Aphorisms on Spiritual Religion, X». Aquí Coleridge aparece como un extraño término medio entre Fichte y Derrida.

5. No hace mucho tiempo, Allen Tate distinguió entre la imaginación «simbólica» de Dante y la «angélica» de Poe. La distinción intentaba profundizar la ya tradicional entre símbolo y alegoría, o entre la imaginación y el capricho. La poesía simbólica es concreta, analógica, y capaz de «metáforas literales». El nivel de comprensión literal o sensorial no ha sido desechado, por muy alta o profunda que sea la visión del poeta. La poesía angélica, por el contrario, es un producto de la voluntad disociada o hipertrofiada que no puede reducirse a la perspectiva tradicional basada en la «escalera de la analogía», pero que, como el Satán de Milton impaciente de entrar en el Paraíso, supera con un salto todos los pasos. La distinción de Tate es tan interesante como odiosa. Él sabía que la empatía imaginativa está relacionada con la pasión y particularmente con sus dudosas manifestaciones como la envidia, los celos eróticos, la autoafirmación y la curiosidad malsana. Está ligada, por decirlo en pocas palabras, a la zona psíquica de la voluntad o a la compulsión sublimada; y cuando, según Tate, aquella voluntad se junta una vez más con el sentimiento y la razón, y pretende una paz basada en una afiliación religiosa concreta (o sea, Cristiana), el resultado es genuinamente imaginativo. «En Su Deseo reside nuestra Paz».

Sin embargo, la voluntad permanece, la llamemos, honoríficamente, imaginación o la deploremos como «el ser cuyo gusano no muere y cuyo fuego no está saciado» (Kierkegaard). Contra críticos como Tate, se podría argumentar que la poesía y la divinidad están siempre enfrentadas: una debe ser un escándalo para la otra, aunque pueda haber casos de acomodación temporal. Sin embargo, la descripción poderosa pero arrepentida de Tate de una poesía moderna de la voluntad tuvo el efecto importante de concienciarnos de la voluntad del crítico. Instintivamente, creo, Tate entendía que la poesía ya no nos escandalizaba, a menos que fuera tan reciente que se resistiera a la asimilación. Intentó, por lo tanto, fomentar juicios críticos que llevaran a una guerra intelectual.

La literatura es, hoy día, tan fácilmente asimilada o captada que la función de la crítica debe ser a menudo la de desfamiliarizarla. La captación, en esta edad «post-clásica»,

sobrepasa la obra de arte nueva y la canonizada; razón por la que tanta gente está luchando por mantener que la noción de «clásico» no sea reducida a la de «paradigma». Un pluralismo que se acerca a la indiferencia acomoda la más extrema ficción mediante la explicación genética, el análisis gramatical o la explotación ideológica; en pocas palabras, «adaptándose» a ella. Quizá el sencillo hecho de permitir la entrada en la aula de todo ya está derrumbando la distinción «umbral» entre lo curricular y lo extracurricular, lo canónico y lo apócrifo, lo clásico y lo no-clásico, *mishnah* (lo enseñado) y *baraitah* (lo marginal).

Un Escándalo Redentor. En esta situación, ¿qué es lo que *puede* escandalizar? El crítico sabe, sin embargo, que a pesar de toda la racionalidad vertida sobre el arte en el siglo pasado, a pesar de todos los intentos de considerar el discurso figurado (o su equivalente en las demás artes) como una cosa natural, algo se escapa, algo que, aunque no pueda llamarse irracional, es profundamente inquietante para la noción de lenguaje normal y de discurso científico. Y resulta perturbador para el discurso científico porque, como I. A. Richards notó, el referente de las figuras no es claro ni verificable. No sabemos exactamente lo que representan el Saturno o el Hyperion de Keats, ni siquiera sabemos cómo localizar su campo de referencia. No se trata de la divinidad ni de la astrología, ni tampoco (o no sencillamente) del estado de ánimo del poeta. De este modo, solemos protegernos con la afirmación de que una figura se refiere a las demás figuras, a un campo simbólico entero creado por el poeta en conjunción con los demás poetas. Sin embargo, no hay ninguna garantía, como sí la hay en la ciencia, de que este campo de figuras vaya a racionalizarse progresivamente; de hecho, no hay garantía de que se trate, a pesar de las apariencias, del mismo campo para cada escritor importante o cada literatura nacional (vernácula).

Cuando volvemos a la perturbación desatada por las figuras en el lenguaje ordinario o funcional, el problema es todavía más complejo. Existe la aversión o incluso, quizás, la repugnancia del lector del siglo XVIII, de un Voltaire, ofendido por la «manta de la noche» de Shakespeare, o de

Mrs. Barbault y Dr. Johnson, ambos rechazando las figuras de discurso prolongadas y, por lo tanto, indecentes o promiscuas. Existe también la objeción, más contemporánea, a la tendencia de puntuar la prosa académica o crítica con la «inmersión en el aturdimiento metafórico» que puede llevar la crítica demasiado cerca de la poesía, o de privatizar la investigación[3]. Estas objeciones presuponen un decoro, o una norma clásica rota por una ostentación que hace peligrar el dominio común del lenguaje.

Sobre todo, tenemos el fenómeno de lo sublime, que va incluso más allá del poder emotivo del discurso elevado. Los poetas del estilo llano o los de la tradición wordsworthiana pueden ser tan sospechosos de esta inspiración divina como cualquier prosista científico. Wallace Stevens tiende a introducir sus alturas poéticas («Las Estrellas se ponen sus relucientes cinturones/se echan las capas brillantes por los hombros...»)* en una especie de paréntesis retractatorio, esperando siempre que lo sublime «pueda aparecer mañana en la palabra más sencilla». La alusión extendida y atenuada de manera consciente en la poesía del siglo XVIII también sugiere una Poética Negativa, como la desnudez invernal que Stevens prevé mientras él se situa en la incandescencia alboral de la figuración. Y Milton, también en su escena invernal, intenta purificar la Naturaleza y hacerla un poco menos barroca.

> Era el salvaje invierno,
> mientras nacía el infante celestial,
> que yacía pobremente envuelto en la áspera cuna;
> la Naturaleza le adoraba
> quitándose su sombrero chillón... **

[3] Véase, por ejemplo, NANCI STUEVER, *Classical Investigations*, «New Literary History», 5 (1974): 515-526. Sobre el estilo y el crítico, véase págs. 268-270, de este volumen.

* «The Stars are putting on their glittering belts/ They throw around their shoulders cloaks that flash...» La traducción es nuestra. *(N. del T.)*.

** «It was the Winter Wilde/ While the Heav'n-born-childe/All meanly wrapt in the rude manger lies/ Nature in aw to him/ Had doff't her gawdy trim...» La traducción es nuestra. *(N. del T.)*.

Sin embargo, la poesía nunca se quita el sombrero realmente. Lo que el Niño Divino del Himno de la Natividad significa para Milton, lo significa para Stevens «la palabra más sencilla»: ésta motiva el poema. Pero eso es precisamente lo que dicen los Formalistas rusos sobre el referente social o literal en la medida en que éste pueda ser determinado: ello «motiva» la figura. Pero ¿no es realmente escandaloso que el referente de todo este tropel de fantasmas y de estos tropos del discurso* sea una palabra, «la palabra más sencilla», sea cual sea? Me temo que la única cosa que puede ser, y esto aumenta el escándalo, es abracadabra, o algo parecido: en pocas palabras, la idea mágica del discurso, la lectura como una cosa taumatúrgica, la palabra capaz de transformar o clarificar nuestras vidas. «Hágase la luz». Pero el intento de explicar la magia mediante la magia nos deja en el mismo lugar donde empezamos. Quizá un poco más adelante, porque nada es tan perturbador como la idea de que todo lenguaje, no solo el figurado, es mágico.

¡Tiempo! La idea mágica de la inmediatez va siempre acompañada por la empedernida mediatez de la palabra. Ningún mago puede prescindir de su abracadabra. O de la batuta gestual que, como la marca escrita, es lo representativo metonímicamente condensado de una fuente de poder. La palabra y la batuta; la palabra-estrofa y varita mágica; una de ellas es ya la combinación de las dos. Lo que se requiere es un gesto ligeramente aplazado, una secuencia uno-dos para que la magia se efectúe. Incluso los espíritus deben ser alertados; y todo nuestro esfuerzo, por supuesto, y todo nuestro poder de desarrollo fluyen a través de aquel hueco necesario en el tiempo. Esto nos permite estar atentos y quizás influir en el intervalo.

El recurrente tic-tac del tiempo mecánico es una mera sombra o una forma tartamuda de esta secuencia mágica. Frank Kermode ha mostrado cómo la expectación apocalíptica convierte ese tic-tac tartamudo en un ritmo más rico

* «Trooping of ghosts and troping of speech», juego de palabras que traducimos por «tropel/tropo». *(N. del T.).*

pero todavía autorrepetitivo[4]. Si oímos los significados en el viento, los oímos en el paso del tiempo. Cada sílaba del tiempo escrito, para el observador religioso, refuta el fin esperado del tiempo, de manera que una frase continúa hacia la infinitud.

Ya he argumentado en «The Voice of the Shuttle» (*Beyond Formalism*) que la interpretación está confabulada con «la merced del tiempo» y que ella media unos principios y unos fines fuertes (tics o tacs) a través de la elaboración de términos medios. Las figuras del discurso «se caracterizan por unos fines superespecificados o por puntos medios indeterminados» y «la propia elisión o subsunción de términos medios permite, si no obliga, la interpretación». Pero existe el peligro de que la interpretación pudiera interponerse demasiado y relativizar todos los términos como términos medios. El lector experimentado empieza a luchar contra un sentimiento creciente de que «los originales no son originales» (Emerson), de que pronto todo tiende a convertirse en eco o cita, hasta caer en lo que Thomas Gray llama *Leucocholy*: la melancolía blanca. «El único problema de esto es la insipidez, la cual es capaz, de vez en cuando, de proporcionarnos cierto *Ennui*, que hace que uno se forme ciertos pequeños deseos que no significan nada». Una insipidez que parece haber sido causada, en Gray, por una sobredosis de lectura. «Mi vida es como la cena de gallinas de Enrique IV: Poulets à la Broche, Poulets en Ragout, Poulets en Hâchis, Poulets en Friccasées. Leyendo aquí, leyendo allá; sólo libros con salsas distintas»[5].

Contra esta insipidez, uno puede proceder solamente sobrevalorando motivaciones y deseos imposibles y así arriesgarse a aquella cólera negra que Burton en su famosa *Anatomy* intentaba purgar catalogándola exhaustivamente. ¿No es la obra de Freud una *Anatomy* parecida? Desarrolla una técnica para la lectura de los sueños que puede ennegrecerlos con el fin de dejarlos listos para su interpretación. La oscuridad de su mente pone el sueño en marcha y de manera inteligible explica su falta de articulación. Mediante una

[4] *The Sense of an Ending* (New York, 1967).

[5] Carta a Richard West. 27 de mayo de 1742.

«alianza» mayéutica con el paciente convierte el sueño tartamudo en una presencia articulada y comunicable.

Contra la insipidez, pues, sólo tenemos este remedio. Uno toma la responsabilidad para con la oscuridad que ve. Con la finalidad de ver la oscuridad («Le soleil noir de la mélancolie») los ojos deben llenarse de oscuridad. Freud era un ángel-malo más que un ángel-bueno*.

No obstante, la interpretación de San Pablo del Antiguo Testamento es, a su manera, igualmente escandalosa. Vamos desde una simplificación escandalosamente evangélica o anti-angélica a otra del mismo tipo**.

Contra la Insipidez (1): Freud. La Dama de las Camelias de Dumas lleva una fresca camelia blanca todos los días durante veinticinco días al mes. El resto del tiempo lleva una roja[6].

¿Un misterio, un ritual privado? Un misterio público, quizás. (Goethe llamó a la Naturaleza «das offentliche Geheimniss».) La camelia es un signo profesional, una marca de identidad o un heraldo tan obvio como la «A» de Hester (*La carta escarlata* de Hawthorne), pero totalmente discreta. ¿Qué clase de intencionalidad tiene el color de una flor? ¿Cómo interpretamos esa estética sexual?

La cortesana de Dumas, luciendo la imagen pública de una mujer como «flor», lo acepta tan plenamente que acaba transformándola. Su símbolo, de manera triunfal, libremente, *inscribe* su intención. En aquel cambio del blanco al rojo, el idealismo de la flor y su meta materialista coexisten. El cambio de color la divide o divide nuestra imagen de ella, como si su sangre brotara directamente de su piel. Lo que nos afecta es esta división en la persona de una prostituta y el mantenimiento sofisticado de su decoro. Aunque el símbolo se basa en una asociación (de la flor y estos colores con la feminidad), es el uso disociado del símbolo lo que permite el juego de la significación.

---

* Hace la antítesis entre «kaka» y «evangelio». *(N. del T.).*

** Traducimos «kaka-angelist» y «eu-angelist». Siendo términos antitéticos, «kaka» significa lo contrario de «eu». *(N. del T.).*

[6] Ver *La interpretación de los sueños*, cap. 6. Secciones «C» y «D».

¿Pasa lo mismo con todo lenguaje de signos que se convierte en simbólico? ¿No son los símbolos, de repente, oscuros y claros, tan directos como la necesidad sexual o social y tan mediados como el cuerpo, sea lo que sea lo que media en el cuerpo?

La cara es el cuerpo intentando estar más desnuda que el cuerpo mismo. O sea, más directamente expresivo. Los símbolos, pues, son el lenguaje intentando ser más desnudos (no mediados) que el propio lenguaje. Sin embargo, ellos nunca pueden ser otra cosa que las flores del lenguaje. Claveles encarnados *.

Como la desnudez nunca está lo suficientemente desnuda probaremos a desnudarla de otras maneras. Otro idealismo, otra investidura, otro —¿emocionante?— desnudamiento. ¡Oh, Isis! ¡Oh, lo que sea! ¿Por qué esta locura por la verdad desnuda?

«La belleza es la erección del cuerpo entero. Los símbolos son las erecciones del lenguaje» Ya estoy otra vez con esto. Abajo la líbido. O arriba el pintalabios. Un amigo psicoanalista me cuenta que el pintalabios es la sangre menstrual embellecida, o sea, desplazada hacia arriba. ¿Qué hacemos entonces con esta indiferencia ante el sonrojo? ¿Quemamos a Freud?

El punto es... que la sexualidad es sencillamente una manera de apuntar. Si no coges el punto, tienes poco que hacer. Temes la castración y revoloteas compulsivamente, vacuamente, cerca de este punto. «Omne tulit punctum» dijo el cachondo Horacio. Una metáfora promiscua es mejor que una literalidad sin cara. Así que Freud tira hacia adelante, apuntándose el tanto.

La reducción freudiana, como la cristiana, construye comunidades. *In hoc signo vinces.* La interpretación forma parte de la fiesta, mientras que la comunidad terapéutica afirma su nueva consciencia de sangre. Cada cual es sacrificado, cada día, en el tronco de la generación. Cada cual es regenerado, cada día, en el tronco de la interpretación.

---

* «Carnations incarnate», expresión intraducible. La palabra «encarnado», en español, puede sugerir el doble sentido que quiere dar el autor entre «rojo» y «de carne». *(N. del T.).*

Contra la Insipidez (2): El Calembur de Melville. Cuando el Mercutio de Shakespeare, habiendo sido herido de muerte, se autoproclama «hombre de carácter grave», admiramos su ocurrencia*. Su espíritu no está apagado, ni siquiera en este momento; y el calembur extravagante y, a la vez, trivial expresa suficientemente bien el triste despilfarro de la vida de un buen hombre. Melville es shakespeariano en lo que concierne a las energías de su prosa, y en él hay también un fuego extraño que tiene la forma del calembur y del juego de palabras. ¿Pero qué pasaría si una historia entera, incluso una tan conmovedora como la de *Billy Budd* estuviera básicamente derivada de un solo calembur o de un sofisma? ¿Acaso nuestro asombro se sobrepondría a nuestra aversión?

Billy Budd está tan acuñada como obra clásica moderna que una interpretación extrema sólo puede rendirle homenaje. Las mayores vilezas toman en ella carta de naturaleza. Sin embargo, hay tantas cosas que no quedan resueltas o que dependen de algo que parecería accidental, que la obra en su conjunto nos cuestiona de una manera incómoda. Thomas Rymer declaró que Otelo dependía en exceso de un pañuelo perdido; y también tiene demasiada importancia, puede argumentarse, la inclinación de Billy al tartamudeo.

Pero la relación entre lo trivial y lo importante siempre es problemática en la ficción. El drama bíblico gira alrededor de «Una Manzana», como señala desdeñosamente el Satanás de Milton. The Rape of Troy no se parece en nada a The Rape of a Lock; ¿pero no es verdad que ambas «luchas imponentes», como sugirió Pope, surgieron de «cosas triviales», o sea, de «causas amorosas»? ¿Pero qué es más pequeño y, a la vez, más espeso que los signos verbales, habida cuenta de que, como dice el Talmud, «La Vida y la Muerte están en manos de la lengua»?

Esto podría resultar extrañamente apropiado si *Billy Budd* naciera del calembur. El hecho de que el héroe tartamudee nos sugiere una condición patológica o quizás sa-

---

* «A grave man». Doble sentido de «grave», como en español «grave=enfermo de gravedad o de carácter adusto, solemne. «Grave» en inglés, como sustantivo, significa «tumba». *(N. del T.).*

grada; y su nombre (bastante apartado de las alusiones míticas) parece recaer sobre sí mismo, como si la aliteración y la tartamudez se mezclaran para sugerir una patología sagrada. No da la impresión de ser un nombre verdadero: más bien se trata de algo que todavía quiere articularse.

Al igual que Melville, me estoy dando un plazo, dudando en llegar al punto. En el principio fue la Palabra y la Palabra fue con Dios. Pero aquí tal Palabra no existe. Es la ausencia de la palabra la que le condena: su palabra, o la del padre-abogado o representante divino. ¿Cuál es la condición de la palabra en el cuento de Melville?

«¡Bien hecho, hijo mío! ¡Y tan bien hecho como guapo eres tú! *, le dice Claggart a Billy. Una afirmación informal y sin embargo condensada, que revela su sentido de la hermosura del chico, pero deja sin decir todo lo demás. Esto es proverbial; y también a causa de eso, nadie espera que tenga mucho sentido personal o profético. No obstante, cuando Billy golpea a Claggart cumple literalmente con la frase citada. Él es aquella Mano. En consecuencia, él muere «en el brazo principal de la horca» **.

Los juegos de palabras ocultos son bastante corrientes en la ficción y se sobrevaloran con excesiva facilidad. Demuestran el poder condensador o la energía contaminadora de la mente creativa. ¿Sin embargo, por corrientes que sean, no son acaso un aspecto temible, una razón para la aflicción y el asombro? De golpe, en *Billy Budd,* una frase fortuita se hace profética. Un comentario marginal se convierte en elemento de una serie fatal. Una figura se viste de verdad literal y las palabras vuelven a ser peligrosas.

Billy Budd no se presenta como el testimonio de un testigo ocular. El autor declara usar documentos quizá falsificados por la fantasía, como suele pasar en las baladas. Está

---

* Sigue el juego de palabras. La ironía es que Claggart al decirle «handsomely done», está profetizando el futuro golpe. «Handsomely done» quiere decir «¡Bien dicho!», pero «handsome» significa «guapo», por lo que la expresión es intraducible. Podría traducirse por «¡Guapamente, chaval!», con la acepción argótica de «guapo» = algo bien hecho, algo que gusta o que «mola». *(N. del T.).*

** «Main-yard arm» es el brazo de la horca, y la mano («Hand») es la extensión del brazo («arm»). *(N. del T.).*

distanciado de su fuente y entre testimonios tan poco fiables como el tiempo. De hecho, la fuerza de la narrativa va más allá de la posibilidad del testimonio directo. Cuando Billy Budd mata a Claggart se coloca a sí mismo más allá de toda evidencia aparte de la evidencia de las cosas no vistas o de la misma Palabra de Dios. ¿Pero quién, como comenta Melville, puede sacar «una Voz del Silencio»? Quizás sólamente la novela gótica, con su supernaturalismo falsificado. En *Wieland*, de Charles Brockden Brown, las voces sobrenaturales, más tarde desenmascaradas como fenómenos de ventrílocuo, aportan un testimonio falso. Al fin y al cabo, quizá sea mejor dejar que un calembur sea el Deus machinarum *.

No solamente el calembur profético de Claggart. El *motín* de Budd no es otra cosa que un ensalzamiento de su *mudez* **, una protesta contra la condición de la palabra.

Epitafio para un Grillo. La crítica literaria es una actividad sublunar. La «rueda en eterno movimiento del Cambio» la afecta incluso más que a las obras de arte cuyo «ser» es «dilatado». Una razón por la que la crítica no envejece bien es que aunque pueda aspirar a ser algo más que una prosa fugitiva o una crítica que se da a la fuga después del golpe, sufre de una especie de complejo parroquial imbuido. Se convierte en una crítica de «capilla» a pesar suyo. Dejad pasar una o dos generaciones y el «deporte sangriento» de la mutabilidad convierte el comentario más ambicioso en una pieza de época. Porque si el crítico es polémico sin darse cuenta, no puede aportar un escrutinio universal a los debates; y si es conscientemente polémico, raramente su utilidad sobrevive al tópico o al tiempo. ¿Quién se acuerda de Ramón Fernández excepto como una alusión en un poema de Wallace Stevens? ¿Qué es Walter Bagehot sino una simple entrada en la *Historia de la Crítica* de René Wellek?

El índice de mortalidad de la crítica es lo que es. Pero no

---

* «The god of the machine», literalmente «el Dios de la máquina». *(N. del T.).*

** Juego de palabras entre «mutiny» (motín) y «muteness» (mudez). *(N. del T.).*

hay ninguna razón para tratar a aquellas personas cuyo objetivo declarado es el de recordarnos que leemos como ciudadanos de segunda clase en la República de las Letras, leyéndolos con descuido, si es que los leemos. El índice de mortalidad de la ficción es por lo menos igual de alto. Un gran intérprete como Erich Auerbach, un gran crítico académico como E. R. Curtius, un hijo pródigo como Kenneth Burke, u hombres de letras como Paul Valéry y Edmund Wilson, que practicaban este grado menor de profecía que llamamos crítica, no son descartados por el hecho de escribir explícitamente sobre la escritura de otros. Puede ser una debilidad su preferencia, a veces, por el comentario indirecto en vez de por la creación de sus propias obras, pero también puede ser una convicción de que su identidad está comprometida con la escritura de otros, de que la mente queda devastada por las falsas Unas de la literatura, aun cuando esté renovada por la fe en el texto clásico o desatendido.

El Estilo y el Crítico. La lectura, por tanto, incluye leer la crítica. Pero si no se le permite a la prosa de ficción ser poética, la crítica está sometida a una restricción suplementaria: no se le permite ser prosa, o sea, lo que Wallace Stevens llamó «la prosa esencial». Se espera que sea «funcional». Cualquier intento de escribir intensamente cae bajo la sospecha de propósitos de mandarín. ¿Sin embargo, qué es lo que un crítico debe escribir sino prosa?

Hay modalidades de prosa, como las hay de poesía. La crítica es una de ellas. No sería muy fructífero definir esta modalidad con mucho detalle, aparte de sugerir que siempre se trata, directa u oblicuamente, de la lectura de textos específicos. La crítica tiene que decidir qué «presencia» dar al texto, desde la pregunta elemental de cuánto debería citar hasta la compleja de cómo decidir dónde empieza o termina un texto. Porque la «textualidad» puede conducirnos indefinidamente a otros textos.

Además, un crítico tiene que decidir lo que se supone que su lenguaje está haciendo; y en general tiene dos opciones. Puede construir un *metalenguaje*, análogo a la «dicción poética» de Pope o Mallarmé en su reordenación abstracta de los términos; o puede construir un *paralenguaje*, el cual

subordina los conceptos abstractos enfrentándolos a la especificidad de los textos. La creación del metalenguaje («epidicción» puede ser una palabra más apropiada) tiene la ventaja de la consistencia, la pureza y la lógica aparente; su desventaja, sin embargo, es que sigue siendo una «gramática» ahistórica, un latín mental en vez de una lingua franca. La ventaja de la manera más juguetona de comprobar los términos en el paralenguaje, de hecho cuidadosamente promiscua, es que nos recuerda que el lenguaje es el destino. La práctica puede degenerar, sin embargo, en una paráfrasis o una glosa intelectual. (Admito un estilo variable, que consiste principalmente en una disolución lúdica de términos y abstracciones, pero que busca sacar sus fuerzas creativas como «dicciones poéticas» no reconocidas.)

Por muy expertos que sean los críticos literarios cuando hablan del juego del lenguaje en el arte, se siguen sintiendo desazonados por él en la prosa crítica. En este caso la prefieren «sólida, sin fluctuaciones». ¿Pero, es la crítica un asunto de si si, no no*, llevado a cabo mediante una prosa lo más seca posible? Este admirable ideal tiene sus deficiencias. Establece entre el arte y la crítica, con demasiada frecuencia, una distancia más esquizoide que útil. Bajo la influencia de tal ideal los escritores se dividen entre una clase de artistas y otra de jueces, cada una con sus propias prerrogativas. Es ciertamente una solución más burocrática y administrativa que humana y persuasiva. ¿Por qué no podría el crítico ser «divers et ondoyant», al menos en el ensayo? (Quizás lo que necesitamos es una distinción entre la crítica de libros y el ensayo literario, aunque no tenga necesariamente que ser absoluta.) En cualquier caso, prescribir la separación de los géneros literarios y los de la literatura crítica, y menospreciar toda crítica mezclada como si de arte malo se tratara, no resuelve la contradicción que enfrenta a los que quieren que la crítica sea una comprobación rigurosa de unas hipótesis interpretativas o la clarificación de las intenciones del autor. ¿Cómo van a conciliar la noción de ensayo (tentativo, continuamente autorreflexivo, estructurado pero informal) con el rigor que la crítica evaluativa o histórica debería ideal-

* «Yea yea, nay nay», escrito en inglés antiguo. *(N. del T.).*

mente aportar a la obra? Como no hay solución, *Beyond Formalism* empezaba admitiendo que «combinaba la historia literaria —el discernimiento de modelos amplios, continuos y altamente especulativos— con la crítica literaria —un esfuerzo cotidiano, discontinuo y muy pragmático—».

Pasado y Presente. Durante unos cincuenta años, hemos experimentado una reacción contra Ruskin y Pater: la llamada «crítica impresionista» con la cual rompió I. A. Richards en su *Principles of Literary Criticism* (1924). En el continente europeo, siguiendo el ejemplo inglés, Anatole France había creado un modo personal de apreciación del arte, a pesar del cientifismo de Brunetière y otros. No había duda de que este modo conllevaba y conlleva un peligro. No tanto por el caos potencial del impresionismo, del subjetivismo, del relativismo y demás, sino porque lo que importa para estos escritores es principalmente el desarrollo de la *prosa* como medio moderno. Surge una ideología de la prosa que tiende a reducir las diferencias de género a variaciones musicales de un medio básico; y esto puede hacer que el texto descrito quede reducido a un mero pretexto. De la misma manera en que los románticos valoran la «poesía» más que el poema individual en sí, ahora surge una «proesía» *.

¿No podemos ahora, cincuenta años después de la nueva castidad de Eliot y Richard, y cien años después de Pater y Ruskin, tomarnos el lujo de un respiro? Cuanto más la «escritura creativa» se desboca en la ficción, tanto más nos encontramos indecisos ante ella: a veces admirándola tontamente, a veces pedantemente desdeñosos. El ensayo literario puede evitar este cisma; él sabe que es al mismo tiempo creativo y receptivo, que forma parte de la literatura y al mismo tiempo habla de ella. Es cierto que no podemos volver a Pater o a Ruskin o a lo mejor de Hazlitt y Coleridge; la cantidad de conocimientos históricos positivos que se supone que debemos tener en cuenta es demasiado grande.

* «Poesy y proesy». Esta última es una palabra inventada por el autor para referirse a la prosa en el contexto de la idea que está desarrollando. *(N. del T.).*

Pero ellos dieron al ensayo una dignidad que no debe perder en su forma más grave y especializada.

Una Diferencia de Función. Sin embargo, persiste la pregunta de si hay una función específica que diferencie la crítica literaria de la literatura. Una, por lo menos, sí que hay, y Richards la describió muy bien en su libro sobre Coleridge. *Practical Cristicism* había mostrado cómo una lectura mínimamente correcta de la poesía tiene que ser acultural, y afirma Richards: «La tradición intelectual nos dice, entre otras cosas, en qué medida hay que leer un pasaje *literalmente*. Nos guía en nuestros modos de interpretación metafóricos, alegóricos y simbólicos. La jerarquía de estos modos es alambicada y variable; y para leer correctamente necesitamos movernos con una destreza y celeridad, actualmente inconcebible».

Parece que la literatura por sí misma no es una guía suficiente para su «filosofía de la retórica». El estudio intrínseco de los textos debe ser reforzado por la «tradición intelectual»: claro que esto es un sinónimo de la historia de las técnicas críticas o hermeneúticas también aplicadas a objetos diferentes de los «literarios» y que lleva hacia alguna clase de consenso. (Hoy día, por ejemplo, la semiótica contaría como una parte de la «tradición intelectual».) El entendimiento literario, pues, tiene dos componentes: la tradición literaria estricta, o sea, un canon extendido de textos, y la crítica, que nos ayuda a formar este canon y a guiar su intepretación, que nos prepara, entre otras cosas, para las complejidades de la expresión literaria.

Somos, pues, en tanto que críticos, parte de esa «tradición intelectual». Reflexionamos sobre la relación entre lo literal y lo simbólico en el contexto de un sistema de signos «alambicado y variable». Hay algo en el entendimiento literario que corresponde a la división entre la «letra» y el «espíritu», sólo que es imposible decir que la literatura está del lado de la letra y la crítica del lado del espíritu. Podría ser al revés, pero esto es improbable porque estos «lados» deben verse juntos en alguna clase de relación binaria. Sin embargo, si la estructura de esta complementariedad no queda clara, nuestro análisis sugiere que la hermeneútica

literaria sigue estando formada, como su contrapartida religiosa, por el problema de la fe. Es este problema el que preocupa a Richards («en qué medida hay que leer *literalmente*...»). ¿Qué clase de afirmación hace la literatura? Y de manera más apremiante, ¿qué credibilidad (o autoridad) deberíamos dar aquí y ahora a este trabajo en el que estamos comprometidos? Los críticos ingleses parecen estar resentidos con teorías «soterológicas», pero su énfasis en la fe, compromiso, evaluación, no es de ninguna manera puramente epistemológico.

Las conclusiones pragmáticas que de aquí se desprenden son modestas. La Crítica debería reflexionar en un vis-à-vis tanto sobre sí misma como sobre su objeto inmediato, la obra de arte. Debería reflexionar sobre sus deudas históricas (quizá no sea tan distinta de la hermeneútica religiosa como a lo mejor pretendía serlo) y sobre la posibilidad de que, después de todo, la Crítica sea una forma de arte, más parecida a una *mythologie blanche* (Derrida) de lo que ella cree. Eso se debe también a que los que insisten en leer la prosa crítica sólo literalmente están traicionando la función de la crítica, vis-à-vis... la crítica. La única certeza que tenemos es que el entendimiento literario es bipartito, y que requiere un discurso literario (textos) y un discurso literario-crítico (comentario o textos asociados) y que si se privilegia demasiado los textos de ficción sobre los de no-ficción (de la literatura «primaria» sobre la «secundaria») se reifica la literatura todavía más y se trastorna nuestra capacidad de leer. Si queremos seguir a Richards buscando una sistemática, una «teoría por la cual la habilidad (de leer) pueda recuperarse, esta vez como una creación menos vulnerable y más profundamente enraizada, porque es más conscientemente reconocida», eso es otro asunto.

La Lectura: ¿Viva o Muerta? Me pregunto, finalmente, si el auténtico concepto de lectura no está amenazado. Pedagógicamente, seguimos por supuesto respondiendo a los que exigen habilidades de lectura mejoradas; pero describir la mayoría de análisis semiológicos o estructurales de la poesía como una «lectura», amplía el término más allá de lo reconocible.

Leer y escribir, además, asociados durante tanto tiempo en nuestra cultura, pueden estar separándose. No es posible «leer» algunas clases de escritura, por ejemplo, poesía concreta o prosa experimental extrema, si bien es completamente posible analizarlas y construir, por este medio, algo que pueda leerse: una metanarrativa. Uno puede prever, sin embargo, una era en la que la escritura será tan semiautomática como la lectura informal lo es ahora. En esa era, escribir y leer serían actividades competitivas en vez de mutuamente reforzantes. Los que sólo leen para encontrar un impulso para su propia actuación ya están cerca de ese estado productivo (o quizá explotador).

La condición hacia la cual señalo ha sido reconocida. Pero la amenaza a la lectura se ve de manera habitual como una cosa que viene primariamente de los medias, o del arte trivializado. Richards había ya sacado las consecuencias morales de esto. «El grado con que la experiencia de segunda mano, de tipo rudimentario y grosero (como en las películas o en las novelas populares), está sustituyendo la vida ordinaria, representa una amenaza de la que aún no nos hemos apercibido». Max Frisch generaliza ingeniosamente: «La tecnología... la artimaña de arreglar el mundo de tal manera que no tenemos que experimentarlo»[7]. En la situación actual, el horizonte de la lectura está siendo limitado todavía más por la doctas técnicas que deberían liberarlas, y también por las varias ideologías del rendimiento y la producción.

Comparemos los años setenta con los veinte. Richards se interesó por la teoría de la comunicación para mejorar la relación escritor-lector (texto-respuesta). Quería una reciprocidad ideal, o al menos su base técnica. Pero ahora,

---

[7] Daniel Boorstin emplea esta cita como epígrafe para su *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*, 1962. Los comentarios de Boorstin sobre el «marketing» de ilusiones, la reducción de todas las obras al nivel de mercancías, la sustitución de la celebridad por la fama, y el desvanecimiento del original en la «revolución gráfica» pueden ser comparados con anteriores críticas de la cultura moderna: WALTER RATH ENAU, *Zur Mechanik des Geistes, Mechanical Reproduction* (1936), y HANNAH ARENDT, *Between Past and Future* (1961), passim. Otro análisis interesante se encuentra en *La Crise de l'esprit* de Valéry (1919), y *Le bilan de l'intelligence* (1935).

escribir ha ganado la iniciativa tan ampliamente que leer parece haberse quedado atrás. Escribir se presenta como productivo, activista, material; leer, como pasivo, acumulativo, retrógrado. ¡El más recalcitrante de los idealismos burgueses! Desde luego exagero; sin embargo, algo de este prejuicio se encuentra no sólo entre estudiantes contraculturales, sino también entre teóricos como Kristéva, Sollers y Deleuze. ¿A qué podemos acudir ahora para restaurar la lectura o esa forma consciente y escrupulosa de la lectura que llamamos crítica literaria?.

Aborrezco terminar con una pregunta que suena como un aullido de dignidad. Pero la moderna «rítmica»* —semiótica, lingüística y estructuralismo técnico— no es la solución. Si algo hace es ampliar el abismo entre leer y escribir. Convierte toda expresión en una serie de códigos generativos que necesitan operadores en vez de lectores. Con demasiada frecuencia, una técnica sofisticada está acompañada de una estrechez cultural localista y bárbara. Cuando esto no ocurre, como en la obra de Roman Jakobson, uno no está suficientemente convencido de que la técnica sea algo más que un estilo. En esta Edad de la Ironía siguen existiendo muchas mentes férreas**.

El avance que ha ocurrido está principalmente en el área de la teoría de la convención, porque rige la lectura y la escritura a la vez. El movimiento alumbrado por Jakobson, por ejemplo, aunque basado en la lingüística y la psicología moderna, puede ser todavía relacionado con la crítica prescriptiva de las escuelas retóricas desde la Antigüedad hasta nuestros días, las cuales establecían un almacén de «mecanismos» para regular el carácter y asegurar el éxito de la obra de arte. Estas reglas o mecanismos servían para construir una comunidad de gente letrada, donde todos eran potencialmente escritores u oradores. Que esta retórica histórica tiene su lado productivo, además de prescriptivo, queda claro cuando pensamos en, por ejemplo, el método *copia* de Erasmo, o en el *Essay on Fables* de Lessing, con

* «Rithmatics» en el original. *(N. del T.)*.

** «Iron men», en el original. Literalmente, «hombres de hierro». *(N. del T.)*.

sus fórmulas literarias que eran capaces de motivar nuevas narrativas además de analizar las existentes. Aquellos que están actualmente extendiendo y racionalizando el estudio histórico de la retórica, con la esperanza de elevar una «gramática» científica al nivel de la poética, están cumpliendo, desde mi punto de vista, una función más comunitaria que científica: esta gramática de las formas, más sistemáticas que la de Northrop Frye, e igualmente enseñable, debería hacer capaz a la lectura de recuperar su vigor anticipatorio (pero no necesariamente prescriptivo).

Un Final Feliz. «Todo lo que quedó del misterio fue el cuento». Uno se pregunta cuánto tiempo ha de pasar antes de que el mismo cuento desaparezca, porque ya no lo leemos ni somos capaces de leerlo. Mi epígrafe está tomado de *Major Trends in Jewish Mysticism* de Scholem. El comentario de Scholem resume una historia del novelista hebreo S.J. Agnon: «Cuando el Baal Shem tenía delante una tarea difícil, se iba a un lugar concreto del bosque, encendía un fuego y meditaba en oración; y lo que había ido a hacer fue hecho. Cuando una generación más tarde el «Maggid» de Meseritz se enfrentó a la misma tarea, fue al mismo lugar en el bosque y dijo: Ya no podemos encender el fuego, pero podemos todavía pronunciar las oraciones; y lo que quería que fuera hecho se hizo realidad. Otra generación más tarde, el rabino Moshe Leib de Sassov tenía que llevar a cabo esta misma tarea. Y él también se fue al bosque y dijo: Ya no podemos encender el fuego, ni tampoco conocemos el lugar en el bosque al cual pertenece todo; y esto ha de ser suficiente; y fue suficiente. Pero cuando otra generación había pasado y el rabino Israel de Rishin fue llamado para llevar a acabo la tarea, se sentó en su silla dorada en el castillo y dijo: No podemos encender el fuego, no podemos pronunciar las oraciones, no conocemos el lugar, pero podemos contar la historia de como se hizo».

Agnon no está satisfecho con el humor ingenuo y desesperado de la «silla dorada en el castillo (del Rabino)». Él quiere un Final Feliz que supere los Finales Felices. Así, concluye: «La historia que contó el Rabino tuvo el mismo efecto que las acciones de los otros tres». Agnon, que venía

más tarde en la tradición, cuenta una historia sobre esta historia. Le queda suficiente fuerza para añadir un final que afirma el poder de la palabra memorable en ausencia de otros poderes. Se lamenta por un don desvanecido, pero lo lamenta sobre un escabel dorado hecho de sus palabras radiantes. Su prolongación sublimemente positiva de una serie negativa es más efectiva que la simple ironía: como tantos chistes judíos, en los cuales algo se salva de la nada, mantiene la fe. Scholem, lector, entendía a Agnon escritor: «La historia no se ha terminado... la vida secreta que guarda dentro puede estallar mañana en ti o en mí». Las historias no terminan mientras haya lectores-intérpretes que las hagan crecer.

III

SOBRE LA DECONSTRUCCIÓN

LA DECONSTRUCCIÓN COMO CRÍTICA

RODOLPHE GASCHÉ

En las ciencias, el progreso conceptual, al igual que «las incursiones en las diferentes especialidades» sin las cuales no existiría tal progreso, nos imposibilita formular las cuestiones y explicar los problemas que fueron esenciales en la configuración teórica anterior. De hecho, esta pérdida no se considera grave en vista de que no es necesario poseer tales conocimientos, «ya que lo único que se puede exigir legítimamente de una teoría» es que nos proporcione una visión correcta del mundo, por ejemplo, de la totalidad de los hechos a partir de sus propios conceptos básicos [1]. «Lo que es aplicable a las ciencias es, en principio, aplicable también a la crítica literaria. Si "el contexto del descubrimiento" entra en conflicto con "el contexto de la justificación" [2], si los recursos de la lectura producen descubrimientos que no se pueden explicar, o si no se trata de una incursión en los diferentes campos» [3], entonces se puede hablar de lo que Paul Feyerabend denomina la inconmensurabilidad de planteamientos. Sin embargo, ¿esta inconmensurabilidad está firmemente establecida como algunos de los Newer Critics —los llamados críticos deconstructivistas— y la mayoría de sus oponentes quisieran pensar? Implícitamente, la distinción entre el monismo y el pluralismo limitado (por ejemplo, liberalismo) que apuntaba Wayne C. Booth, es un reconocimiento de que los métodos de aproximación literarios que parecían excluirse mutua-

---

* Título original: «Deconstruction as Criticism», publicado en *Glyph*, núm. 6, 1979, págs. 177-215. Traducción de Pilar Ezpeleta y Manuel Asensi. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

[1] PAUL FEYERABEND, *Against Method* (London: Verso, 1978), págs. 283-84.

[2] *Ibid.*, pág. 167.

[3] *Ibid.*, pág. 283.

mente son prácticamente iguales. Lo que el sistema conceptual de Booth propone —una afinidad íntima entre la crítica académica tradicional en todas sus manifestaciones y la crítica deconstructiva, una conmensurabilidad sin el conocimiento de los críticos (Booth inclusive)— es uno de los presupuestos de este artículo. Sin embargo, lejos de suponer un gesto de conciliación hacia una «mancomunidad de la crítica», cuya vía de acceso dependería de las declaraciones de los críticos, parece más bien un «pasaporte para entrar en el campo del debate» [4] y, lejos de representar una creencia en la continuidad de la tradición, el argumento que se defiende aquí es una crítica de la crítica literaria deconstructiva y la afirmación de que tal crítica literaria es incapaz de mantenerse con arreglo a sus pretensiones. Porque el problema de la crítica temática y/o New Criticism (que sólo se disimula con un vocabulario nuevo y, a veces, de moda) sigue dominando, a pesar de su retórica, los planteamientos postestructuralistas [5]. Aparte de esta retórica, no hay ni huella de lo que Bachelard llamaba ruptura epistemológica [6]. Este juicio de ninguna manera descalifica o deteriora las aportaciones de la crítica deconstructiva moderna. Al contrario: a partir del New Criticism, la crítica deconstructiva ha aportado perspectivas en este momento indispensables acerca del objeto de la crítica literaria, el texto. Pero igual que los libros de texto de ciencia representan una especie de obstrucción para la actividad continuada de las investigaciones científicas [7], mucho de lo que se presenta como crítica deconstructiva contribuye más a prolongar el estancamiento de la crí-

---

[4] WAYNE C. BOOTH, «Preserving the Exemplar: or, How Not to Dig Our Own Graves, en *CI* (1977): 420.

[5] El post-estructuralismo es una calificación exclusivamente americana que revela más sobre el espíritu departamentalizador en vigor o en busca de vigor que sobre el fenómeno en cuestión, si aceptamos que existe algo así como el post-estructuralismo.

[6] La noción de ruptura epistemológica como paso de lo coherente al conocimiento científico, no es sólo una noción mucho más compleja de lo que generalmente se cree, sino que además sirve para conceptualizar la inconmensurabilidad entre diferentes teorías. Intentaremos mostrar esto en otra parte.

[7] Ver, EDWARD W. SAID, *Beginnings* (New York: Basic Books, 1975; Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978), págs. 202-3.

tica académica tradicional que a la apertura de nuevas áreas de investigación. De ahí el malestar generalizado que encontramos, en especial frente a la crítica deconstructiva. Pero el malestar crítico de los críticos modernos que les hace desear «un paso más allá de la deconstrucción» y que simultáneamente permite los ataques por la retaguardia, surge, en primer lugar, de un malentendido mutuo del concepto de deconstrucción. Es precisamente esta mala interpretación lo que posibilita su aceptación por parte de la crítica americana y, de igual manera, lo que lo convierte en un ejercicio mecánico similar al tematismo o formalismo académicos.

Antes de intentar aclarar ese malentendido del concepto de deconstrucción, debemos subrayar algunas de las *evidencias* que guían la llamada crítica deconstructiva[8]. Después del New Criticism, que mostró con acierto que la crítica literaria no era un derivado o un mero parásito de la literatura, sino una disciplina autónoma, se ha puesto de moda entender la crítica literaria como una *teoría*. Sin embargo, ¿qué significa teoría en este contexto sino la frecuentemente ingenua y a veces, incluso, por sus incontrolados y no deseados efectos secundarios, ridícula aplicación de los resultados de debates filosóficos al campo de la literatura? Es en esta aplicación despreocupada y raramente justificada, así como en la falta de cualquier tipo de interrogante sobre la aplicabilidad de semejantes filosofemas a los niveles específicos de los textos, donde descansa la teoría. Descansa especialmente en un entendimiento generalmente intuitivo de los sistemas conceptuales, situado como está en la ausencia (institucionalmente motivada) de toda formación rigurosa en ciencias piloto tales como la antropología, la lingüística, el psicoanálisis y, especialmente, la filosofía. Con esto, la *teoría* no es diferente de los planteamientos impre-

[8] Es la evidencia de la crítica moderna lo que aquí me interesa, y no las, cuando menos, igualmente cuestionables evidencias de la crítica literaria en general. De estas evidencias uno puede aseverar que pertenecen «al más profundo, más viejo y aparentemente más natural, al menor estrato histórico de nuestra conceptualidad, ese que mejor elude la crítica, y especialmente porque soporta tal crítica, la nutre e informa; nuestro propio poso histórico». JACQUES DERRIDA, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), págs. 81-82.

sionistas y los imprecisos instrumentos conceptuales de la crítica académica tradicional, que rara vez reflexiona sobre sus propias presuposiciones. De hecho, la aplicación despreocupada de los instrumentos que toma prestados del análisis de textos literarios, prueba la afinidad de la deconstrucción y la crítica tradicional. En efecto, la nuevamente de moda postura a-teórica que en la presente configuración pretende acudir al rescate de los valores éticos y estéticos de la literatura, es por su propia definición no sólo violentamente retórica, sino que esta inocencia hipócrita en cuanto a cuestiones teóricas, proviene de la ceguera e ignorancia de sus propias presuposiciones, que dependen, al fin y al cabo, de diversas disciplinas extraliterarias tales como la psicología, la historia o la estética filosófica. Los orígenes de estas disciplinas en la filosofía del siglo XIX nunca son admitidos o nombrados explícitamente[9].

Si la crítica deconstructiva no coincide sencillamente con esa infundada aplicación de instrumentos conceptuales tomados de ciertas ciencias piloto para el análisis de textos literarios, sus pretensiones teóricas acaban con la elaboración de aspectos cognitivos de estos textos. Tal planteamiento, a pesar de lo valioso que pudiera ser, al dar por sentadas la información y el conocimiento explícita o implícitamente expuestos por un texto o por entender literalmente las consideraciones que un texto confiere sobre él mismo, no sólo favorece un eclecticismo teórico que surge a través de la crítica, frente al prestigio de personajes como Bouvard y Pecuchet, sino que le hace sujeto del mismo tipo de crítica que Levi-Strauss dirigía contra Mauss: haber intentado explicar la noción melanesia de *maná* con la ayuda de una teoría indígena[10].

Una segunda evidencia predominante en la crítica deconstructiva es la convicción de que todo es literatura, texto o escritura. Esta manifestación del Newer Criticism, única-

---

[9] Ver, por ejemplo, el «Polemical Introduction» de NORTHROP FRYE, perteneciente a su *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton University Press, 1973).

[10] CLAUDE LÉVI-STRAUSS, «Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss», en MARCEL MAUSS, *Sociologie et Anthropologie* (Paris: Presses Universitaries de France, 1968).

mente radicaliza la perspectiva puramente estética y a-histórica de sus antecedentes académicos, además de preservar la función conservadora de la crítica tradicional al neutralizar y oscurecer las diferencias capitales y funciones críticas entre los distintos tipos de discurso. En el caso de la denominada crítica deconstructiva, esta evidencia surge de una aplicación indebida de la noción derridiana de *écriture* a toda forma de discurso. Esta precipitada aplicación en cuestión, se hace posible —como siempre— gracias a una confusión de niveles en un debate específicamente filosófico con la fenomenología de Husserl. Estos niveles son, de hecho, distinguidos cuidadosamente por el propio Derrida. La noción de *escritura* (así como de texto y de literatura) tal y como es usada por el deconstruccionismo moderno se refiere, en general, solamente a la *experiencia fenomenológica de la escritura* como algo presente en todos los textos y discursos. Ya en *Of Grammatology* (*De la Gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1977) Derrida advertía claramente acerca de la posible confusión de la escritura (como archi-escritura) con el significado vulgar de escritura. En efecto, la escritura, como archi-escritura «no puede aparecer como tal en la experiencia fenomenológica de una *presencia*». La noción de huella, añade, «nunca se confudirá con una fenomenología de la escritura» [11]. La noción derridiana de escritura y de huella presupone una reducción fenomenológica de todos los campos ordinarios de la sensibilidad (pero también de lo ininteligible). Al ser anterior (todavía no como esencia) a las distinciones entre los diferentes campos de la sensibilidad y, en consecuencia, a cualquier experiencia de presencia, no podemos afirmar que la huella o escritura estén presentes en todos los discursos. Los campos de la sensibilidad y de la presencia son «sólo» los campos donde la escritura como archi-escritura aparece *como tal*, se hace presente ocultándose a sí misma. De este modo, la manifestación en cuestión, puesto que confunde e ignora distinciones tan importantes como las que se dan entre apariencia y emergencia o entre apariencia y significación, supone un retroceso hacia una comprensión fenomenológica de la es-

[11] DERRIDA, *Of Grammatology*, pág. 68.

critura como algo legible, visible y significativo en un medio empírico abierto a la experiencia. Sin embargo, censurar esta prueba no supone la existencia de algo tangible exterior a la literatura, al texto o a la escritura, ni el rechazo de esa exterioridad implica necesariamente la mezcla de uno en la inmanencia pura del texto.

La principal evidencia de la crítica deconstructiva, también compartida por sus oponentes, es su modo de entender la operación de la deconstrucción. Las evidencias ya mencionadas, la prioridad de la teoría y la universalización de la literatura, están enlazadas con el modo de entender la deconstrucción por la crítica moderna. De acuerdo con estas presuposiciones el trabajo filosófico de Derrida puede convertirse en una teoría aplicable al campo científico de la crítica literaria, así como a sus relaciones con la literatura, sin cuestionar las categorías de la literatura o de la crítica (ni las instituciones que las sostienen). Esta sencilla e intuitiva recepción del debate filosófico de Derrida, su reducción a unos pocos pero sólidos lemas, representa nada menos que un extraordinario oscurecimiento y disminución de las implicaciones críticas de este trabajo del filósofo.

Puesto que no es necesaria más que una rápida lectura de la obra de Derrida para saber lo que no es deconstrucción, enumeraremos brevemente aquello con lo que en ningún modo puede identificarse. La deconstrucción no ha de ser confundida con el nihilismo, con la metafísica de la ausencia, o con una teología negativa. No es una demolición o un desmantelamiento por oposición, ni reclama una reedificación o una reconstrucción [12]. Al mismo tiempo, la deconstrucción no es lo que sostienen las definiciones positivas del Newer Criticism. Aquí, la deconstrucción dice representar el momento en el que en un texto el argumento comienza a socavarse a sí mismo; o, de acuerdo con la noción de función poética y estética de Jakobson, la rela-

[12] En este contexto, Lionel Abel comete una equivocación filosófica. La aseveración de Abel de que la deconstrucción es idéntica a la noción Husserliana de *abbau* es particularmente reveladora puesto que proporciona la base filosófica, por así decirlo, de todas las malinterpretaciones de la deconstrucción. Ver LIONEL ABEL, «It Isn't True and It Doesn't Rhyme. Our New Criticism», en *Encounter*, 51: 1 (1978): 40-42.

ción de un mensaje comunicativo con él mismo que, de este modo, se convierte en su propio objeto; o, finalmente, la auto-revelación e indicación del texto de sus propios principios de organización y operación. En consecuencia, la crítica deconstructiva difícilmente se presenta como algo más que una forma sofisticada de análisis estructural. La única diferencia con el análisis estructural es que el diacrítico principal de significado, es decir, su dependencia de opuestos diferencialmente determinados, de la correspondencia y reciprocidad de términos emparejados, se aplica de forma negativa. Así, tanto el significado, como las cualidades estéticas de un texto, brotan sucesivamente de la auto-cancelación de las oposiciones constituidas del texto[13]. Pero no sólo se llama deconstructiva a esta interacción de términos binarios que se parodian y desacreditan uno a otro para aumentar la confusión, a veces también se dice que es dialéctica[14]. Con todo, en términos lógicos, las relaciones dia-

---

[13] Es precisamente este auto-desgaste y auto-cancelación de las oposiciones constitutivas del texto lo que causa aquello que J. Hillis Miller, en un primer intento de analizar la retórica de la anti-deconstrucción, llama «lenguaje fuerte» [«The Critic as Host», en *CI* (1977): 442]. En efecto, el planteamiento de la crítica moderna del texto como totalidad auto-reflexiva llena la crítica tradicional de gran indignación moral, política y religiosa. Títulos apocalípticos tales como «The Deconstructive Angel» de Abrams y «Preserving the Exemplar: or, How Not to Dig Our Graves» de Booth (en la misma línea) hablan por sí solos. Booth, además, analizando la crítica en los términos de una comunidad plural de críticos (todavía limitada), acusa a los deconstrucionistas de una reivindicación de superioridad sacrílega, una superioridad que brotaría sucesivamente de su destrucción nihilista de los valores estéticos y morales. Booth, en consecuencia, pide el destierro (como agentes extraños) de aquellos que rechazan desde el principio la apertura pedida por ellos desde el «campo del debate» (Booth, págs. 420-23).

[14] Además de esta ingenua confusión sobre la naturaleza de la deconstrucción, Derrida prevé en *Of Grammatology* la crítica de los filósofos a la deconstrucción como dialéctica: como la empresa de la deconstrucción, en cierto sentido, siempre es víctima de su propio trabajo..., la persona que ha comenzado el mismo trabajo en otra área de la misma habitación, no deja de apuntar (esto) con entusiasmo. Ningún ejercicio está más extendido hoy, así que uno debería ser capaz de formalizar sus reglas (*Of Grammatology*, pág. 24). Deberíamos apuntar en este punto el error común de los no-filósofos de identificar la deconstrucción con la dialéctica. Puesto que ésta es precisamente una operación *en* la dialéctica, este error, no obstante, confiere un leve conocimento de los rigores de la deconstrucción. La deconstrucción,

críticas no siempre representan el umbral de las dialécticas (negativas o no), puesto que no hablan de deconstrucción.

Como método negativo y diacrítico de aproximación a la literatura y al texto, la crítica deconstructiva defiende y depende simultáneamente de la idea de auto-reflexividad y de autonomía del texto. Es esta base lógica de casi toda la crítica moderna la que, como tercera evidencia, deforma completamente la noción de deconstrucción.

Llegados a este punto, con el fin de evitar conclusiones demasiado precipitadas, son indispensables algunas puntualizaciones. La auto-reflexividad, con su idea de una más o menos infinita *mise en abyme* del texto, así como la idea de su autonomía asumida por la crítica moderna, no deben ser criticadas desde un planteamiento extrínseco. Además, semejante método de aproximación, histórico, sociológico, psicológico, psicoanalítico, etc., encaja perfectamente con la presunción de la auto-reflexividad y la auto-referencialidad del texto como elementos constitutivos de su autonomía. No obstante, las contribuciones basadas en tal noción de texto no pueden minimizarse. Comparadas con el método de aproximación tradicional que, a pesar de su erudición, es apenas algo más que un incansable esfuerzo por eludir el objeto de los estudios literarios, la crítica deconstructiva moderna se ha demostrado a sí misma que es capaz de investigar la variada densidad lingüística de *la obra literaria en sí misma*. Es más, la auto-reflexividad del texto no puede ser negada bajo ningún concepto. Sin duda, sus estratos *casi* constituyen su totalidad. Pero lo que está aquí en juego es ese *casi*, el punto de no-clausura del espacio reflexivo del texto.

En general, la crítica deconstructiva moderna atribuye esta auto-reflexividad del texto a ciertos emblemas específicos y totalizadores, tales como los tropos, las imágenes, los símiles, etc. Sin cuestionar jamás la naturaleza y la condición de la *representación en el texto*, la crítica deconstructiva concibe esos emblemas de conjunto como la reescritura

---

en efecto, rivaliza con la dialéctica en lo que Hegel llamó la seriedad y el trabajo del concepto.

hiperbólica del acto de escribir [15]. Mediante tales imágenes, se afirma que el texto *en sí mismo* (o el escritor) perciben «el acto de integración —esto es, de escritura— de su naciente *logos*» [16]. Esto, que es cierto, es al mismo tiempo el problema. De hecho, especialmente como lema estético moderno, esta auto-reflexividad de los textos depende de la conciencia totalizadora del autor, o de la igualmente cuestionable afirmación de la consciencia o inconsciencia del texto. De este modo una lectura textual debería dar cuenta precisa de esas funciones cognitivas del texto, de las imágenes donde su producción es puesta en escena, y de sus estratos auto-reflexivos, inscribiéndolos en el funcionamiento *global* del texto. Como la función autoperceptiva del texto es objeto de las mismas aporías que se dan en la percepción y consciencia, en general, y como el acto de producción del texto nunca coincidirá con su reflexión a través de emblemas (o conceptos) totalizadores, tal acción, encaminada a una comprensión global de las funciones del texto, se hace indispensable. Con todo, puesto que la superposición (ni *de facto* ni *de iure*) de los dos lenguajes —escritura, por un lado, y su reflexión, por el otro— nunca tiene lugar, esa superposición o identidad, que se supone engendra el texto, requeriría en una concepción global de las funciones del texto otra noción o concepto de texto. La actual noción de la autonomía y auto-reflexividad del texto, solamente perpetúa la afirmación del formalismo americano, en un principio totalizador: lo que se llama la integridad de la forma literaria. La idea de la auto-reflexividad confirma, de hecho,

---

[15] A pesar de que no usa la noción de deconstrucción, el planteamiento de Cary Nelson en «Reading Criticism» [*PMLA* 91: 5 (1976)], que propone leer el lenguaje crítico como lenguaje literario, descansa también en la idea de la auto-referencialidad del lenguaje. El análisis de Cary Nelson proporciona, sin duda, una sugestiva y nueva percepción de la naturaleza de la crítica como discurso. Con todo, puesto que este enfoque conduce, en particular, en el análisis de Nelson sobre los trabajos críticos de Susan Sontag, a una definición de la crítica como un proceso sin fin de auto-apropiación y auto-actualización mediante el objeto y el otro a distancia, en consecuencia, a la dialéctica en el genuino sentido hegeliano (págs. 807-8), es, por lo tanto, un excelente ejemplo de las presuposiciones e implicaciones de la llamada crítica deconstructiva.

[16] SAID, *Beginnings*, pág. 237.

pero además (y ésta es su importancia histórica) representa el desarrollo de lo que hace posible la idea de la unidad contextual. La crítica moderna deconstructiva, leal descendiente del New Criticism, era significativamente capaz de considerar el modo de totalización de textos desde el punto de vista de lo que hace posible tal unidad a partir de préstamos tomados de la crítica temática europea [17]. Un compromiso entre la crítica formal y temática, por un lado, y, por otro, un desarrollo radical de las implicaciones metafísicas de la idea formalista de unidad contextual, hacen que la crítica deconstructiva no tenga posibilidad de escapar a la, ciertamente, y, por lo general, torpe crítica de sus oponentes. Sin embargo, una crítica más radical se dirige contra la deconstrucción crítica (una crítica que afecta sobre todo a la crítica tradicional) que por entender erróneamente los estratos reflexivos y las funciones cognitivas del texto que ésta describe para el texto tomándolo en su conjunto, reduce y restringe seriamente la actividad del texto, una actividad que fue una de las primeras a tener en cuenta.

Así, hacer una nueva valoración de la deconstrucción implica diversas tareas. Además de restaurar su significado exacto, tanto frente a sus defensores como frente a sus detractores, la crítica deconstructiva ha de distanciarse de su pasado formalista y replantearse los préstamos tomados de la crítica temática, con el fin de abrir la noción de texto hacia su exterior. Sin embargo, esto no significa relacionar precipitadamente el texto con el exterior real y empírico [18].

---

[17] Los principales críticos en cuestión son Auerbach y Poulet. La noción de Poulet de una armonía de la visión que da sensación de unidad al trabajo individual de cada escritor, así como la noción germinal de Auerbach de un texto auto-referente, auto-interpretativo y auto-crítico [ver, en particular, *Mimesis* (Princeton: Princeton University Press, 1953), pág. 486] tienen en cuenta la transformación del modelo totalizador del formalismo en una unidad contextual basada en la auto-reflexividad del texto.

[18] «Chaque fois que, pour branquer précipitamment l'écriture sur un dehors rassurant ou pour rompre tres vite avec tout idéalisme, on en viendrait à ignorer telles acquisitions théories récentes (...), on regresserait encore plus surement dans l'idealisme avec tout ce qui... ne peut que s'y accoupler, singuliérement dans la figure de l'empirisme et du formalisme». DERRIDA, *La Dissémination* (Paris, Seuil, 1972), pág. 5.

Es cierto que, lejos de ser una operación *en los límites* del texto, la deconstrucción procede *de y entre los límites del texto*. Pero el exterior del texto, aquel que limita sus estratos reflexivos y sus funciones cognitivas, no es su exterior empírico y lógico. El exterior del texto es precisamente aquello que *en* el texto hace posible la auto-reflexión y al mismo tiempo lo limita. Mientras que, por un lado, la postura que consiste en criticar la auto-reflexividad de un texto desde alguno de sus posibles exteriores lógicos y empíricos está solamente enterada subrepticiamente de aquello que critica, la crítica deconstructiva, por otro lado, es desproporcionada en relación con las correspondientes alternativas. Saliendo de nuevo de ese límite que atraviesa el texto en su totalidad, la crítica deconstructiva revalida la literariedad y el texto como *actividad*: como la unidad de la casualidad y la norma. Desde esta perspectiva, los estratos reflexivos que constituyen *casi* la totalidad del texto, son *casi* parásitos en relación con el texto y su actividad. En resumen, semejante crítica deconstructiva reafirma la totalidad del texto. Más compleja que una totalidad únicamente basada en la autonomía auto-reflexiva, la situación global del texto abarca ambos, el interior reflexivo del texto y el exterior del que procede, un exterior que anida en su núcleo. Este método de aproximación a la actividad del texto (todavía llamado literatura a falta de un término más apropiado[19]) que, a diferencia de la crítica convencional, limita inevitablemente esta actividad sólo con investigarla, justifica su propio deseo de limitar y provocar cambios en esta actividad[20].

De este modo, en las páginas que siguen, sólo será analizado un aspecto de la deconstrucción. Pues el hecho de que el trabajo de Derrida ofrezca al lector superficial suficiente material como para invalidar la mayor parte de las afirmaciones de la crítica, ha llevado a conclusiones erróneas a los lectores filosóficamente inexpertos. Este aspecto, más que obvio para el filósofo, consiste en que la deconstrucción representa en primer lugar una crítica a la reflexividad y lo especulativo. Es la ignorancia de este rasgo distintivo de la

[19] Ver también, DERRIDA, *La Dissémination*, pág. 62.

[20] DERRIDA, *Of Grammatology*, pág. 59.

deconstrucción lo que ha causado la fácil acogida de la deconstrucción por parte de la crítica americana.

I

A pesar de que Jacques Derrida fue el primero en introducir la noción de deconstrucción (en el contexto de un debate con la fenomenología de Husserl), por razones que pronto se aclararán, sería conveniente comenzar con un análisis del uso que de esta noción hace Jean-François Lyotard en *Discours, Figure*.

A pesar de lo diferente que pueda resultar el trabajo de Lyotard del de Derriba, *Discours, Figure* es un monumento a la deconstrucción similar a *Of Grammatology*. De hecho, la noción de *figural* que Lyotard desarrolla en este libro, noción cuyo significado cambia según avanza el libro desde una connotación lógica a una definición libidinal para ser determinada, finalmente, a partir del concepto de diferencia, es el resultado de una operación deconstructiva. La presentación de la noción de figural tiene lugar en dos pasos característicos[21]. Exponiendo el discurso de la metafísica judaica y cristiana a partir de una particular díada conceptual —la oposición de la escritura y la figura[22]— Lyotard, en primer lugar, privilegia el término hasta ahora secundario y necesariamente inferior de la díada, es decir, la figura. Este primer paso se obtiene mediante la inversión de la jerarquía de una díada dada. El segundo paso consiste en reescribir el nuevo término privilegiado. Esta reinterpretación de la noción de figura tiene lugar en *Discours, Figure* gracias a su alejamiento de la fenomenología y una vuelta al psicoanálisis. Este segundo paso de la deconstrucción —la reinscripción del ahora término principal— es indispensable para evitar la ingenua solución de querer «cruzar al otro lado del

---

[21] Para ver las distinciones entre los dos pasos de la deconstrucción, ver DERRIDA, *Positions* (Paris: Minuit, 1972).

[22] Ver también *Of Grammatology*, donde Derrida argumenta que el Cristianismo sólo privilegia una alta noción metafórica de la escritura, como, por ejemplo, la escritura de Dios o de la Naturaleza, mientras que ve otras formas de escritura como derivadas (pág. 15).

discurso», que no es más que una simple inversión de los valores metafísicos. La reinterpretación de la noción fenomenológica de la figura se alcanza mediante una *ampliación* de su alcance y campo de acción. Habiendo dejado de oponerse a la escritura y al discurso, la figura, o más precisamente lo figural, son abordados ahora desde el interior:

> «La figura es ambos, interior y exterior... El lenguaje no es un medio homogéneo, está (...) dividido, puesto que interioriza lo figural en lo articulado. El ojo está en el interior del habla porque no hay lenguaje articulado sin la exteriorización de algo "visible", pero también porque existe al menos una exterioridad gesticulatoriamente "visible" en el corazón del discurso, que es su expresión» [23].

Por tanto, lo figural, que supone un cierto margen para el discurso al mencionarlo por primera vez desde el interior (y que ya no se corresponderá con la noción de figura que permanece atrapada en el espacio asimétrico y jerárquico de la díada inicial), pasa a ser el espacio de inscripción del discurso. El discurso, en este sentido, aparece envuelto y soslayado por lo figural. Esta (doble) inscripción —un término cuyo significado se limita estrictamente a la derivación de lo central a partir de lo marginal— da el último toque a la operación de deconstrucción. Ahora, lo que nos interesa y explica la desviación que se produce debido al uso que Lyotard hace de la deconstrucción, es aquello que se remonta a lo que Maurice Merleau-Ponty llamaba *hiper-reflexión* (*sur-reflexion*).

Antes de discutir el término *hiper-reflexión* y su relación con la deconstrucción, recordemos sucintamente la problemática de la fenomenología de Husserl. La respuesta a la tradicional cuestión del origen del mundo, reformulada por Kant como cuestión concerniente a las condiciones de posibilidad de un mundo como sujeto, es rechazada por Husserl. De hecho, para Husserl las categorías trascendentales son todavía categorías triviales que no explican el origen último

---

[23] JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *Discours, Figure* (Paris: Klincksieck, 1971), págs. 13-14.

del mundo. Husserl, por el contrario, al fragmentar el mundo descubre su origen último en la cuestión de la *epoché*. Cuestión que, tras poner entre paréntesis el mundo, se hace evidente a sí misma. Sin ser ya un objeto trivial, y distinto tanto del aspecto psicológico como del trascendental, da lugar a esta evidencia apodíctica desde la mirada de la consciencia sobre sí misma, mirada que se hace posible sólo a través de una reducción eidética. A pesar de que esta apodicidad no impone la igualdad de contenido, de adecuación o la certidumbre del autoconocimiento, representa la condición de posibilidad de un sujeto plenamente consciente de sí mismo, que ha dejado de ser una cosa, y que es completamente libre en relación con el mundo que, consecuentemente, es contingente[24].

Merleau-Ponty, sin embargo, al cuestionarse la simplicidad primaria del mundo en *The Visible and the Invisible* pone en duda la posibilidad de tal apodicidad en un sujeto. Este interrogante sobre la mirada de la consciencia sobre sí misma, mirada que es diferente de cualquier posible relación-objeto y que permite el acceso a un nuevo tipo de existencia trascendental como existencia presente, total, adopta en *The Visible and the Invisible* la forma de una crítica a la reflexividad en general, y a toda la filosofía de la reflexión. Esta crítica, que cuestiona la posibilidad real de la reflexión, se hace inevitable tan pronto como uno se dispone a plantearse el problema de la percepción. Así, al mismo tiempo que analizamos la certeza perceptiva y pre-reflexiva (en un mismo mundo compartido por todos los sujetos) en relación con aquello de lo que todas las ciencias y filosofías (intuitivas, reflexivas y dialécticas) son tributarias, Merleau-Ponty determina que la opacidad del cuerpo del sujeto de la percepción, es decir, la distancia o profundidad existente entre la cosa suspendida y el final de mi mirada, representa la condición de posibilidad de percepción de toda la cosa en sí misma. Sin embargo, si es cierto que mi cuerpo, como opacidad, abre el espacio de mi mirada, entonces esta condición de posibilidad de toda percepción supone también la

[24] JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La Phénomenologie* (Paris: Presses Universitaries de France, 1954), págs. 23-24.

imposibilidad de la auto-percepción. Merleau-Ponty expone aquí el famoso ejemplo de la experiencia de tocar y ser tocado: «Si mi mano izquierda está tocando mi mano derecha y, repentinamente, deseo atrapar con mi mano derecha lo que mi mano izquierda hace mientras toca, dicha reflexión del cuerpo sobre sí mismo siempre se frustra en el último momento: en el momento en el que siento mi mano izquierda con mi mano derecha dejo, en consecuencia, de tocar mi mano derecha con mi mano izquierda»[25]. Por lo tanto, el cuerpo, mientras abre la indispensable profundidad a las percepciones, es al mismo tiempo el espacio donde la auto-afección y conversión reflexiva se frustran[26]. Esta imposibilidad afectará a todos los movimientos reflexivos en general.

Con el fin de evitar cualquier posible y precipitada malinterpretación de la crítica de la reflexividad que hace Merleau-Ponty, sería oportuno subrayar el hecho de que esta exposición de la imposibilidad de la reflexión para engendrar una auto-identidad, no implica el sacrificio del universo ininteligible de los *cogiata* filosófica en provecho de lo irracional y de lo sensorial. Es absolutamente necesario darse cuenta de que para Merleau-Ponty:

> «Las observaciones que hacemos a propósito de la reflexión no pretenden de ningún modo descalificar su utilidad en relación con lo irreflexivo o lo inmediato (que sólo conocemos a través de la reflexión). No consiste en colocar la certeza de la percepción en el lugar de la reflexión, sino, por el contrario, en tener en cuenta la situación global, que supone referencias de una hacia la otra»[27].

---

[25] MAURICE MERLEAU-PONTY, *The Visible and the Invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1968), pág. 9.

[26] Ver también DERRIDA, *Speech and Phenomena* (Evanston: Northwestern University Press, 1973), págs. 78-79: «Toda... forma de auto-afección debe, o pasar a través de lo que es exterior a la esfera de *pertenencia*, o preceder cualquier exigencia de universalidad. Cuando me veo a mí mismo, o porque miro una región limitada de mi cuerpo, o porque está reflejado en un espejo, lo que es exterior a *mi* esfera, ya ha entrado en el campo de esta auto-afección, con el resultado de que ya no será puro. En la experiencia de tocar y ser tocado, sucede lo mismo».

[27] MERLEAU-PONTY, *The Visible and the Invisible*, pág. 35.

Sin duda, la actividad de la reflexión permanece inevitablemente: «En cierto sentido es imperativa, es verdadera en sí misma y uno no ve cómo la filosofía podría prescindir de ella». De modo que, si la reflexión no es solamente una tentación ineludible, sino que además es «una ruta que debe seguirse», la cuestión pasa a ser otra bien distinta. A la luz de las paradojas constitutivas de la reflexión, «la cuestión es si el universo del pensamiento hacia el que apunta es realmente un orden que se satisface a sí mismo y pone punto final a todos y cada uno de los interrogantes». Interrogantes que, en consecuencia, se dirigirán hacia sus presuposiciones, «que al final se descubren como contrarias a aquello que inspira la reflexión»[28], para dar cuenta de la situación total de la reflexión.

Después de haber demostrado cómo la ciencia y la filosofía siguen dependiendo de la certeza perceptiva, de la apertura pre-reflexiva frente al mundo que presupone nuestra participación en este mismo mundo, un mundo que en el caso de la filosofía coincide con el mundo del espíritu, Merleau-Ponty define la filosofía de la reflexión como la tentativa de *deshacer* el mundo con el fin de *rehacerlo*[29]. Esta reconstrucción del mundo desde «un centro de las cosas del que procedemos, pero desde el que somos apartados», desde un centro que como «fuente de significado» es idéntico al espíritu, y convierte tal reflexión en una «vuelta hacia las huellas de una constitución». Con todo, entre este ordenamiento original y el momento *après-coup* de la reflexión, entre los movimientos de vuelta al origen a través de una ruta trazada para nosotros, de antemano lejos de ese centro», ruta que sólo puede ser usada después de que uno haya vuelto del centro, Merleau-Ponty descubre divergencias tan inalcanzables que impiden toda adecuación interna. Estas divergencias son, para Merleau-Ponty, de naturaleza temporal: «El movimiento de restablecimiento, de recuperación, de vuelta a uno mismo, la progresión hacia la adecua-

[28] *Ibid.*, págs. 31-32.

[29] Ya debería ser obvio aquí que hablar de deconstrucción versus reconstrucción convierte erróneamente la deconstrucción en un *momento* del proceso especulativo.

ción interna, el verdadero esfuerzo para coincidir con una *naturans* que ya es nuestra, y que se supone revela las cosas y el mundo antes de él mismo, puesto que ellas son una vuelta o una reconquista, estas operaciones de reordenamiento o de restablecimiento que se dan en segundo lugar no pueden ser, en principio, la imagen especular de su constitución interna y su disposición, del mismo modo que la ruta desde el Etoile a Notre-Dame es la inversa de la ruta de Notre-Dame a Etoile: la reflexión lo recupera todo excepto a sí misma; en tanto que esfuerzo de recuperación, aclara todo excepto su propio papel. Este residuo o punto ciego de la «imaginación»[30] que caracteriza la certeza perceptiva y, en consecuencia, la reflexión, la completa «seguridad de que las cosas que ven mis ojos permanecen *iguales* mientras me aproximo a ellas para inspeccionarlas mejor» y, aceptando que es siempre la *misma* cosa que yo creo que es cuando la atención se desplaza y la mirada se vuelve desde ella misma hacia aquello que la condiciona»[31], coincide con el acto de la reflexión en sí mismo. Sin embargo, las diferencias temporales entre el siempre atrasado movimiento de recuperación y restitución, por un lado, y por otro la constitución original, su asimetría, impiden cualquier contemporaneidad de la reflexión consigo misma:

> «La búsqueda de condiciones de posibilidad es en principio posterior a una experiencia actual, de lo que se deduce que, incluso si determina rigurosamente y con posterioridad el *sine qua non* de esa experiencia, nunca podrá ser eliminada la marca original de haber sido descubierta *post festum* ni convertirse en lo que definitivamente crea esa experiencia. Esta es la razón por la que no podemos decir que procede de la experiencia (incluso en el sentido trascendental), sino que puede acompañarla, esto es, que traduce o expresa su carácter esencial, pero no indica ninguna posibilidad previa gracias a la cual habría emitido. Por lo tanto, la filosofía de la reflexividad nunca podrá instalarse en la mente que revela y, por consiguiente, ver el mundo como su correlativo. Precisamente porque es reflexión, retorno, reconquista o recupe-

[30] MERLEAU-PONTY, *The Visible and the Invisible*, pág. 33.
[31] *Ibid.*, pág. 37.

> ración, no puede congratularse con la posibilidad de coincidir fácilmente con un principio constitutivo que ya estaría trabajando en el espectáculo del mundo que, comenzando con este espectáculo, viajaría a lo largo de la ruta que el principio constitutivo había seguido en el sentido contrario. Sin embargo, es esto lo que tendría que hacer si realmente es un *retorno*. Esto es, si es el punto de llegada, fue también el punto de partida»[32].

La aporía entre el principio constitutivo y la reflexión como construcción retrospectiva existe para la filosofía de la reflexión. Como no tiene nada que decir al respecto de esta brecha «ya que literalmente no es *nada*»[33], la filosofía se exime de dar cuenta de ella, a pesar de, o precisamente porque, su liquidación es constitutiva de la filosofía. Ahora, con Merleau-Ponty este *nada*, este no-espacio de la filosofía se convierte literalmente en el espacio de la *hiper-reflexión*. La *hiper-reflexión*, entonces, es esa otra «operación además de conversión de la reflexión, más importante que ella»[34], que toma seriamente «el doble problema de la génesis del mundo existente, y de la génesis de la idealización llevada a cabo por la reflexión» con el fin de dar cuenta de la situación global. Por lo tanto, la *hiper-reflexión* al tener en cuenta las paradojas y contradicciones de la transformación reflexiva se convierte «no en el grado superior del último nivel de la filosofía, sino en la filosofía misma»[35]. Como «otro punto de partida», la *hiper-reflexión* como «filosofía de reflexión total» asume la tarea de no perder de vista las antinomias de la reflexión así como la naturaleza específica de las partes implicadas en esta operación (partes que son la percepción simple y la trascendencia del mundo, por un lado, y, por el otro, la idealización del mundo) y de ser capaz de dar cuenta de la situación total y de «los cambios que (ella misma) introduce en el espectáculo»[36].

En *The Visible and the Invisible*, Merleau-Ponty distingue la *hiper-reflexión* de la dialéctica de Hegel. En unas

---

[32] *Ibid.*, págs. 44-45.
[33] *Ibid.*, pág. 44.
[34] *Ibid.*, pág. 38.
[35] *Ibid.*, pág. 46.
[36] *Ibid.*, pág. 38.

pocas pero notables páginas, Merleau-Ponty muestra por qué la *hiper-reflexión* es una «hiper-dialéctica», es decir, una «dialéctica sin síntesis»[37]. Con todo, esta *hiper-reflexión* que es fundamentalmente auto-crítica, que no se conforma a sí misma a partir de ninguno de los modelos dialécticos que se han sucedido a lo largo de la historia, que se resiste a la tentación de ser «consignada en éstas, en significaciones unívocas», y que, por lo tanto, se convierte en «lo que nosotros llamamos *filosofía*»[38], todavía anhela el redescubrimiento de «el ser que existe antes de la escisión operada por la reflexión»[39].

El deseo de tal ser pre-reflexivo mantiene a la hiperdialéctica vinculada a la filosofía en sí misma. No obstante, la *hiper-reflexión* está próxima a anticipar que *estrictamente hablando* deje de considerarse una operación de deconstrucción.

La *hiper-reflexión* de Merleau-Ponty que, fenomenológicamente hastiada de rumiar acerca de la intencionalidad, sintió la necesidad de evolucionar, desembocó, gracias a su crítica a la siempre retrospectiva y atrasada construcción de la reflexión, en un ensueño sobre el lenguaje de la filosofía. En *Discours, Figure*, Lyotard, al tiempo que continúa con esta investigación sobre el lenguaje de la filosofía, transforma el ensueño sobre el lenguaje de Merleau-Ponty en un interrogante sobre el lenguaje de los sueños. Tal acción se hace necesaria si se exploran las condiciones lingüísticas de la reflexividad. Recordemos que Merleau-Ponty había hecho depender la reflexividad de la opacidad del cuerpo y de la trascendencia o profundidad del objeto suspendido al final de mi mirada. Ahora, puesto que toda reflexividad tiene lugar en un juego del lenguaje, Lyotard puede cuestionarse la reflexividad discursiva en términos de qué es lo que hace que tal actividad sea posible, es decir, en los términos de la noción de Saussure de lengua (*langue*) como opuesta al habla (*parole*). Pero es precisamente cuando intentamos combinar la negatividad específica del habla y el discurso

[37] *Ibid.*, pág. 94.
[38] *Ibid.*, pág. 92.
[39] *Ibid.*, pág. 95.

(el espaciamiento de la trascendencia referencial que, como la profundidad visual fuera de lo que origina la reduplicación pictórica, hace posible la reflexión) con la negatividad característica de la lengua (*langue*) (su sistema cerrado de rasgos distintivos y diferenciadores que no sólo prohíben la transgresión de las diferencias y la libre actividad del sujeto, sino que además impiden toda reflexión en ese nivel) cuando Lyotard se ve obligado a ir más allá de esa distinción y, consecuentemente, más allá de la lingüística. Así, retomando la idea de *hiper-reflexión* de Merleau-Ponty, pero reformulándola «en los términos de la deconstrucción»[40], Lyotard postula una «tercera» negatividad que, sin embargo, no es la identidad dialéctica de las otras dos. Esta «tercera» negatividad es lo *figural*, que a diferencia del callejón sin salida, constituye silenciosamente tanto al discurso reflexivo del habla, como el sistema no-reflexivo de la lengua (*langue*), presupuestos por todos los actos del habla como su condición de posibilidad. Con esta «tercera» negatividad, la deconstrucción intenta dar cuenta de la irrupción de lo extra-lingüístico tanto en el discurso reflexivo como en su sistema invariable de rasgos diferenciadores. Es una operación que tiene como meta dilucidar las condiciones lingüísticas y no-lingüísticas de la posibilidad de la reflexión.

Llegados a este punto, es importante señalar que la negatividad de lo *figural* en la que parece descansar la reflexividad, una negatividad que representa los límites de la reflexividad, para Lyotard adopta su configuración más radical en la poesía, como una poesía, sin embargo, que asume lo que Mallarmé llamaba función crítica. Esta poesía radical, que no es idéntica a la literatura en general, *es* el lenguaje deconstruido *par excellence*. Es lenguaje deconstruido porque es un lenguaje que al retrasar la comunicación mediante procedimientos extralingüísticos y por exponer (*faire voir*) el laboratorio de las imagenes desencadenando el poder seductor de la poesía, ajusta lo que dificulta su reflexión mediante una «flexión regresiva»[41].

---

[40] LYOTARD, *Discours, Figure*, pág. 56.

[41] *Ibid.*, pág. 60.

El espacio de inscripción de la reflexividad que Lyotard llama lo *figural*, corresponde a lo que Derrida llama *texto*.

II

Después de haber visto con Merleau-Ponty y Lyotard cómo la deconstrucción tiene como objetivo la operación de la reflexión, no tanto para destruirla como para dar cuenta de sus antinomias, consideraremos ahora la obra de Derrida. Después de que Merleau-Ponty y Lyotard demostraran cómo la exterioridad trivial del cuerpo, por un lado, y la exterioridad no-trivial de lo figural, por otro, impiden a toda reflexión coincidir consigo misma, uno puede todavía soñar el sueño que subyace en confiar en un mediador inapropiado. Este sueño —en la fenomenología de Husserl, en particular, y en la filosofía, en general— adopta la forma de la idea de la auto-afección, de una auto-afección de la voz en el «medio de la significación universal» que es la voz en sí misma [42]. Esta idea de auto-afección es la matriz de todas las formas de auto-reflexividad. Ahora bien, lo que la deconstrucción de Derrida tiene en mente es, precisamente, deshacer la idea de auto-afección y, en consecuencia, de todas las formas de auto-reflexividad.

Speech and Phenomena es un ensayo crítico sobre la doctrina de la significación de Husserl, tal como se desarrolla en particular en *Logical Investigations*. Al principio, la crítica de Derrida a esta teoría se aproxima a lo que se llama *crítica inmanente* [43]. Por ejemplo, Derrida reprocha a

---

[42] DERRIDA, *Speech and Phenomena*, pág. 79.

[43] La crítica inmanente, tal y como la definió Theodor W. Adorno, consiste en la medición de la cultura o de un discurso contra su propio ideal o concepto (*Begriff*). «La crítica inmanente de los fenómenos artísticos e intelectuales pretende apoderarse, mediante el análisis de su forma y significado, de la contradicción entre su idea objetiva y esa pretensión. Denomina lo que la consistencia o inconsistencia del trabajo expresa de la estructura de lo existente» (pág. 32). Con todo, esta noción de crítica inmanente no «trasciende sin consciencia la inmanencia de la cultura» (pág. 29), y se «funda en la objetividad de la propia mente» (pág. 28). Esto asegura que el procedimiento inmanente es esencialmente dialéctico, o para ser más precisos, negativamente dialéctico. Adorno escribe: «Un trabajo satisfactorio, de

Husserl su insistencia en la ausencia necesaria de presuposiciones mientras que, de hecho, construye su teoría de la significación a partir de la presuposición metafísica por excelencia: «Por ejemplo, la evidencia original auto-dada, el *presente* o *presencia* de sentido en una intuición completa y primordial» [44]. Además de esta contradicción *implícita*, Derrida señala otras contradicciones *explícitas*. Este tipo de contradicción es o bien admitida abiertamente por el propio Husserl, o bien se hace visible a través de estratos contradictorios de descripción a lo largo de la obra de Husserl. Para dar un ejemplo: un estrato reconoce la idea de la presencia originaria mientras que otros estratos no pueden evitar vincular la presencia a una «ausencia irreducible con valor constitutivo» [45]. Añadamos a esta confusión interna y ataque a la filosofía de Husserl el siguiente paso crítico desde el interior: mostrando que Husserl privilegia solamente una cierta región del lenguaje, una región que él eleva a «la dignidad de un telos, la pureza de una norma, y la esencia de una determinación» mediante una simple delineación *de facto* «de lo lógico *a priori* dentro de lo general *a priori* del lenguaje» [46], Derrida no sólo delimita la contradicción entre la necesidad filosófica de fundamentación y la práctica discursiva filosófica, sino que además determina ciertas *decisiones ético-teóricas* muy precisas que son responsables del actual estado discursivo de una filosofía particular, así como de la filosofía, en general. No sería difícil continuar analizando la crítica de Derrida a Husserl en términos de crítica inmanente, pues aunque tal noción ya es cuestionable en vista de que el estudio de las contradicciones en la teoría de la significación de Husserl no es emprendido a causa de la gran coherencia lógica del discurso de la filoso-

---

acuerdo con la crítica inmanente, no resuelve las contradicciones en falsa armonía, sino que expresa la idea de armonía negativamente al encarnar, puro y no comprometido, las contradicciones en su estructura más íntima» (pág. 32). THEODOR W. ADORNO, *Prisms* (London: Neville Stearman, 1967). Así, lo que Derrida llama crítica inmanente difiere del planteamiento de Adorno no tanto en su planteamiento como en su perspectiva.

[44] DERRIDA, *Speech and Phenomena*, pág. 5.

[45] *Ibid.*, pág. 6.

[46] *Ibid.*, pág. 9.

fía, al menos con el fin de demostrar que ellas son una función de las decisiones ético-teóricas constitutivas de la filosofía. Pero si esto es así, entonces las contradicciones que Derrida ha estado señalando, no son simples contradicciones, sino que, por el contrario, son *contradicciones constitutivas del discurso filosófico*, en general, y de la filosofía de Husserl, en particular. Contradicciones inevitables que no es posible superar, puesto que las decisiones ético-teóricas de las que proceden privilegian la idea de presencia, la lógica del lenguaje, etc.

Solamente después de subrayar las contradicciones inherentes al discurso filosófico, desde una posición que, como podría mostrarse fácilmente, no es escéptica[47], la operación de la deconstrucción es posible, por no decir imperativa. En *Speech and Phenomena* acontece en el Capítulo 4, titulado «Meaning and Representation».

Hagamos un resumen tan brevemente como sea posible del argumento de este capítulo. Usando algunas descripciones de Husserl relativas a la naturaleza del signo y a la representación en general, descripciones que provienen de diferentes estratos del texto de Husserl, Derrida recuerda que un signo como identidad necesariamente ideal (ideal porque un signo, en el caso de que tuviera que repetirse, debe permanecer lo *mismo*) siempre implica una relación triple de representación: «Como *Vorstellung*, el locus del ideal en general, como *Vergegenwärtigung*, la posibilidad de repetición reproductiva en general y, como *Repräsentation*, en tanto que cada hecho significativo es un sustituto (tanto para el significado, como para la forma ideal del signifi-

[47] Pues, en efecto, como señala Wayne C. Booth, cada escéptico muestra, «en su momento climático de duda total, que las empresas estimadas no necesitan finalizar cuando la duda conceptual ha hecho lo peor, que... varias empresas, incluyendo la vida en sí misma, son más importantes que cualquier callejón sin salida conceptual y que pueden ser perseguidas y defendidas una vez han entrado dentro», como racionales («Preserving the Exemplar...», pág. 417). Pero ésta es precisamente la cuestión de la deconstrucción, puesto que se hace problemática la auto-evidencia de esas cuestiones éticas y pragmáticas. La asimilación de Booth del sentido común, su valorización de lo pragmático de la vida sobre las empresas conceptuales, además, no minimiza el estatus conceptual de sus valores que, como el concepto de vida, son tributarios de una metafísica de la presencia.

cante)»[48]. En efecto, cada discurso efectivo, es decir, cada discurso que usa signos y en consecuencia tiene una función indicativa, debe, para producirse, poner a trabajar todas esas modalidades representativas. Sin embargo, Husserl, en su teoría de la significación, quiere reservar la modalidad de *Vorstellung* (el locus del ideal en general) únicamente para el discurso interno, para el soliloquio del alma como discurso mudo independiente de las palabras (incluso de las imaginadas), que es, según Husserl, un discurso de expresión radicalmente distinto de todo discurso efectivo e indicativo. Husserl necesita la cualidad de *Vorstellung* que otorga idealidad, por lo general para ser capaz de establecer la naturaleza puramente representacional e imaginaria de la voz interna expresiva. Con todo, puesto que Husserl ya ha atribuido implícitamente (en otros estratos de su texto) esta modalidad particular de representación al signo en general, Derrida puede inferir correctamente la naturaleza igualmente imaginaria y expresiva del denominado discurso efectivo o indicativo. Y, a la inversa, el discurso de la comunicación representada, que Husserl quiere que sea radicalmente diferente del discurso de la comunicación real, se muestra entonces tan efectivo como el último. En consecuencia, se da un total oscurecimiento de las distinciones entre signos expresivos e indicativos y, entre la representación y la realidad. Con todo, estas distinciones son de capital importancia en el conjunto de la empresa de Husserl, que consiste en eludir toda indicación de expresión de modo que el soliloquio de la voz interna muda pueda lograr una presencia no-mediada y apodícticamente auto-evidente a ella misma.

Debemos observar que los conflictos entre los diferentes estratos del discurso filosófico de Husserl no suponen un punto débil en su filosofía. No pueden ser descartados en un intento de mayor coherencia lógica[49]. Son funciones de las decisiones ético-teóricas de la filosofía en sí misma. Así, la

---

[48] DERRIDA, *Speech and Phenomena*, pág. 50.

[49] Como estas contradicciones son una función inevitable de las decisiones ético-teóricas de la filosofía, una renovación en términos de gran coherencia lógica no puede dominarlas. Por esta misma razón, la deconstrucción ya no es un simple intento de dominio.

pregunta de por qué Husserl sacrificaría la coherencia de su discurso para ser capaz de mantener sus distinciones —una incoherencia que coincide con la total coherencia del discurso filosófico— y de por qué «a partir de las mismas premisas... (se) niega a sacar esas conclusiones» [50], debe ser respondida por el «acto ético-teórico que revive la decisión que fundó la filosofía en su forma platónica» [51]. Esta decisión es el tema de la presencia completa. Es, en efecto, «el deseo obstinado de salvar la presencia y la repetición», de evitar la muerte y «reducir o derivar el signo» [52], lo que en nombre de esta *evidencia* de la filosofía [53] hace a Husserl mantener las diferencias entre la expresión y la indicación, entre dos tipos de signos, entre representación y realidad. Ahora bien, sospechar que esta total evidencia de la filosofía (la evidencia que es el privilegio del presente actual y de todo lo que gobierna: sentido y verdad) se edifica a partir de un intento de excluir lo otro y la muerte, se hace posible sólo desde una región que está más allá de la filosofía. Tal empresa representaría «un procedimiento que eliminaría cualquier posible *seguridad* y *fundamento* del discurso». Tal seguridad sólo puede fundamentarse en *la* evidencia de la idea de presencia constitutiva de la filosofía como una totalidad.

Husserl, como ya hemos señalado, intenta evacuar el signo de la presencia viviente de una voz auto-afectiva. Es, de hecho, un obstáculo, un mediador inadecuado para un acto puro de auto-afección. Lo que Husserl intenta es reducir la originalidad y originariedad del signo. Éste, entonces, se transforma en el momento preciso en que ocurre la deconstrucción. Léanse las siguientes palabras:

> «Pero hay dos modos de eliminar la primordialidad del signo... Los signos pueden ser eliminados a la manera clásica en una filosofía de la intuición y presencia. Tal filosofía elimina los signos haciéndolos derivativos; anula la reproducción y la representación al convertir los signos en una modificación de una presencia simple. Pero por ser tal filo-

[50] DERRIDA, *Speech and Phenomena*, pág. 97.
[51] *Ibid.*, pág. 53.
[52] *Ibid.*, pág. 51.
[53] *Ibid.*, pág. 62.

> sofía —que es, de hecho *la* filosofía y la historia de Occidente— la que ha constituido y establecido así el concepto de signo, el signo está desde su origen hasta el núcleo de su sentido marcado por este deseo de derivación o desaparición. De este modo, restablecer el carácter original y no-derivativo de los signos, en oposición a la metafísica clásica, es, al mismo tiempo, por una aparente paradoja, eliminar una concepción del signo cuya historia y significado pertenecen a la aventura de la metafísica de la presencia»[54].

Unas líneas más tarde, Derrida advierte que tal restablecimiento de una noción no-derivativa del signo que coincide simultáneamente con la eliminación de su concepto tradicional, «un sistema completo de diferencias involucradas en el lenguaje, está implícito en la misma deconstrucción»[55]. ¿En qué consiste entonces semejante deconstrucción, qué logra, y con qué efecto es llevada a cabo? Usando la compleja estructura representativa del signo desarrollada (al hacer referencia, en contra de las intenciones expresas de Husserl a varias descripciones de este filósofo) para subvertir la noción de un discurso expresivo interno que Husserl quería que fuese libre de toda relación indicativa, Derrida reprivilegia la noción hasta ahora derivativa del signo. Este reprivilegio, sin embargo, no puede ir sin una redefinición total de la noción de signo. Dos movimientos son, de este modo, característicos de la deconstrucción: una *inversión* de la jerarquía tradicional entre oposiciones conceptuales (expresión/indicación, presencia/signo) y una *reinscripción* del término nuevamente privilegiado. Lo que hace posible tal operación es el hecho de que todas las díadas conceptuales constitutivas del discurso de la filosofía son «espacios jerárquicos y asimétricos atravesados por fuerzas y en cuyo cierre está trabajando el exterior reprimido»[56]. Pero el término inferior y derivativo de esos espacios oposicionales no-homogéneos, reprivilegiados mediante una inversión de la jerarquía dada, todavía no es el término deconstruido. El término inferior nuevamente reprivilegiado en el proceso de

---

[54] *Ibid.*, pág. 51.

[55] *Ibid.*, pág. 52.

[56] DERRIDA, *La Dissémination*, pág. 11.

la deconstrucción es, como afirma Derrida, «solamente la cara atea y negativa (una fase de la inversión, insuficiente pero indispensable)»[57], «la imágen negativa» de la «Alteridad radical»[58]. Detenerse en esta cara negativa de la Alteridad radical, en una interminable teología negativa y en una metafísica de la ausencia es permanecer en la inmanencia de la díada o sistema que va a ser deconstruido. El término deconstruido, sin embargo, como resultado de la reinscripción de la imagen negativa de una exterioridad absoluta y alteridad, de lo que Derrida también denomina *desplazamiento* o *intervención*, ya no es idéntico al término inferior de la díada inicial. El término deconstruido, de hecho, escapa a «la reflexión especular de la filosofía, que solamente es capaz de inscribir (entender) su exterior asimilando su imagen negativa»[59]. Aunque usa el mismo término que su imagen negativa, el término deconstruido nunca se dará en la oposición conceptual que deconstruye.

A partir de aquí, ¿qué logra la deconstrucción? Si el signo y su triple estructura de representación es privilegiado por encima de la presencia y por encima del discurso expresivo ideal de la voz muda interna, entonces el medio de la presencia, representación como *Vorstellung*, se hace dependiente de la posibilidad de existencia del signo. En otras palabras, el ideal no existe sin la naturaleza repetitiva del signo. Derrida escribe: «De este modo, vamos a hacer depender el *Vorstellung* en sí mismo y, como tal, de la posibilidad de representación (*Vergegenwärtigung*). La presencia-de-el-presente se deriva de la repetición y no de la inversión»[60]. El término deconstruido, la reinscripción por eliminación de la noción tradicional de signo (como derivativo de la presencia) coincide de este modo con «la estructura primordial de repetición» que gobierna la estructura de la representación y, por lo tanto, «todos los actos de significación»[61], además de aquellos de comunicación indicativa y

[57] *Ibid.*, pág. 62.
[58] *Ibid.*, pág. 39.
[59] *Ibid.*, pág. 39.
[60] DERRIDA, *Speech and Phenomena*, pág. 52.
[61] *Ibid.*, pág. 57.

expresiva. Así, «la estructura primordial de repetición», «la posibilidad de re-petición en su forma más general» sirve para dar cuenta de[62] los *términos* de la diada conceptual inicial y de las *contradicciones* y tensiones que convierten la díada en una jerarquía. Estas funciones de estructura primordiales, como tipo de *estructura profunda,* subrayan de hecho el sistema de diferencias y oposiciones a partir de las cuales éste no debe ser malinterpretado.

Tal estructura de repetición originaria es «más *primordial* que lo que es fenomenológicamente primordial»[63]. Como la noción de lo primordial está, sin embargo, necesariamente vinculada a la presencia, esta estructura no puede ser denominada primordial en el sentido tradicional. Es más, manifiesta un extraño tipo de temporalidad. De hecho, como la estructura primordial de repetición obtiene el ideal a partir de la repetición, a partir de aquello que hasta este momento se creía que derivaba de la presencia, responde a lo que Derrida denomina «la extraña estructura del suplemento...: por una reacción retrasada, una posibilidad da lugar a aquello a lo que dice estar añadida»[64]. Así, al dar cuenta tanto de la presencia como de la ausencia, la estructura de la repetición originaria como producto de la deconstrucción representa «una mediación de no-presencia, que no es forzosamente su contraria, o una mediación de una ausencia negativa necesariamente, o una teoría de no-presencia *qua* inconsciencia»[65].

Recapitulemos: al analizar la decisión ético-teórica constitutiva de la filosofía —una decisión en favor de la *presencia* del *presente* en el medio de una voz muda libre de todo signo y de toda indicación (e incluso de las palabras imaginadas) que puramente se afecta a sí misma—Derrida muestra que tal idea de presencia ha de descansar en «la estruc-

---

[62] Aunque la deconstrucción nos proporciona un análisis que justifica la situación global de la reflexión, no da cuenta de su situación sin residuos. Si una cuenta es un registro del débito y el crédito de los que se ha de hacer balance, la deconstrucción es una operación que hace tal dominio imposible.

[63] DERRIDA, *Speech and Phenomena,* pág. 67.

[64] *Ibid.,* pág. 89.

[65] *Ibid.,* pág. 63.

tura primordial de repetición», en una estructura que haga algo como la presencia posible e imposible al mismo tiempo. De hecho, «sin esta no auto-identidad de la presencia llamada primordial», «¿cómo puede explicarse que la posibilidad de reflexión y re-presentación pertenezca por esencia a cada experiencia?» Sin una huella originaria, por ejemplo, «una doblez hacia atrás de una vuelta», y sin «el movimiento de repetición» [66] constitutivo de la posibilidad e imposibilidad de la auto-afección, ¿cómo podría haber (o no haber) en algún momento algo como la auto-reflexión?

Así, la deconstrucción es, en este caso preciso —el término deconstruido de «la estructura primordial de repetición», o la huella—, «es inconcebible si uno comienza en la base de la consciencia, que es presencia, o en la base de su simple contrario, ausencia a no-consciencia» [67]. O, dicho de otro modo, la deconstrucción es una operación que da cuenta de la auto-reflexión al tiempo que la deshace [68].

III

Ya en *Speech and Phenomena* Derrida afirma que la diferencia constitutiva de la auto-presencia del presente vivo reintroduce como *huella* la impureza de la profundidad espacial, es decir, una no-identidad en una auto-presencia. Esta huella «es la relación íntima del presente vivo con su exterior, la apertura en la exterioridad en general, en la esfera de aquello que no es *propio de uno*. «Es más, como el *espaciamiento* de la auto-presencia, esta huella coincide con el origen del tiempo. Y, finalmente, porque el sentido, como Husserl reconocía, está ya siempre ocupado en el orden de la «significación», es decir, en el movimiento de la

[66] *Ibid.*, págs. 67-68.

[67] *Ibid.*, pág. 88.

[68] Así, si uno todavía insiste en usar la noción de *self* y la de *auto* (lo que hasta cierto punto es inevitable), uno tiene que justificar todo lo que hace del *self* un *self* descentrado. En torno a la noción de auto-descentramiento, ver HUGH H. SILVERMAN, «Self-Decentering: Derrida Incorporated», en *Research in Phenomenology*, Special Issue on «Reading(s) of Jacques Derrida», vol. 8 (Atlantic Higlands: Humanities Press, 1978), págs. 45-65.

huella, que es además «proto-escritura (*archi-écriture*)... en marcha en el origen del sentido» [69].

La *estructura primordial de la archi-huella* con sus tres funciones es aquello que determina el alcance y la significación de la deconstrucción. Esta triple estructura da cuenta simultáneamente de la posibilidad (e imposibilidad) de la auto-presencia del presente, del tiempo y del sentido. La deconstrucción no aspira sino a elaborar una triple estructura primordial que pueda justificar la exterioridad constitutiva de los tres *topoi* fundamentales e interrelacionados de la Metafísica Occidental: presencia, tiempo y sentido. A partir de la concepción de la Metafísica Occidental de esos tres conceptos o ideas como generadores de ellos mismos en un movimiento de auto-afección no-mediada, la estructura primordial de la archi-huella asume el papel de reinscribirlas de nuevo en la exterioridad no-reflexiva y no-presente del otro absoluto de la archi-huella. De hecho, ya la filosofía, en contra de su voluntad y por desconocimiento de la misma, no podrá nunca evitar unir la presencia y la auto-reflexividadad a una no-presencia irreducible que tiene un valor constitutivo. Con el fin de mostrar cómo la archi-huella con su triple estructura asume las funciones tanto de engendrar como de reinscribir la presencia, el tiempo y el sentido, volvamos ahora a analizar la «matriz teórica» esbozada en la primera parte de *Of Grammatology*.

Of Grammatology examina la posibilidad de una «ciencia» de la escritura en una época histórica que: a) determina como lenguaje la totalidad de su horizonte problemático, al tiempo que apunta hacia los límites de ese horizonte, es decir, a su otro, a la escritura. Es de este modo una época en la que: b) la ciencia como *episteme*, mientras está todavía determinada por la idea de *logos* como *phoné* y presencia, paradójicamente se abre a sí misma a más y más formas no-fonéticas de escritura. Esta época, además, está caracterizada por: c) el desafío de la idea tradicional de libro como algo que se refiere a una totalidad natural por la que es profundamente ajeno a ella: la escritura y el texto. Estos son, para Derrida, los signos mediante los cuales el *otro* de

[69] DERRIDA, *Speech and Phenomena*, págs. 85-86.

la ciencia como *episteme*, del lenguaje, y del libro como totalidad natural, se convierte *empíricamente* en manifestación; empíricamente, es decir, mediante un efecto de reflexión especular todavía inscrito en la filosofía. Solamente como imagen negativa de una alteridad radical, la escritura y el texto son aquello que *puede aparecer* y hacerse visible de esta alteridad radical e invisible. Y *como tal*, es decir, como texto y escritura, esta alteridad seguirá siendo el objeto de una fenomenología, por ejemplo, de una fenomenología de la escritura. Una gramatología, sin embargo, tendería la mano a esa alteridad radical, más allá de la escritura y del texto que no son sino las caras negativas bajo las que puede aparecer, es decir, hacerse presente *como tal*. De hecho, en *Of Grammatology* Derrida pone especial énfasis en que lo que la gramatología (una «ciencia» que, a pesar de reinscribir todos los conceptos en los que se apoya la ciencia, ya no puede ser denominada ciencia) designa como huella o archi-huella «nunca se confundirá con una fenomenología de la escritura» [70].

De este modo, después de la deconstrucción de la díada conceptual de la presencia y el signo en *Speech and Phenomena*, *Of Grammatology* deconstruye la oposición entre habla y escritura. Pero antes de ocuparnos propiamente de esta deconstrucción, es imperativo considerar sus preliminares.

La deconstrucción no opera a partir de un presente empíricamente exterior a la filosofía puesto que ese exterior es solamente el exterior *de* la filosofía. La deconstrucción no procede de una exterioridad existente fenomenológicamente (como, por ejemplo, la literatura) que reivindicaría la representación de la verdad de la filosofía, porque esa verdad es solamente la verdad *de* la filosofía en sí misma. Con el fin de sacudir la herencia a la que pertenecen los conceptos, han de ser movilizados, por el contrario, *todos* los conceptos heredados. Todos son indispensables. Aquí está lo que Derrida afirma:

---

[70] DERRIDA, *Of Grammatology*, pág. 68.

> «Los movimientos de la deconstrucción no destruyen estructuras desde el exterior. No son posibles y efectivos, ni pueden dar en un blanco certero, excepto habitando esas estructuras. Habitándolas en cierto sentido, porque uno siempre habita, tanto más cuando uno no lo sospecha. Operando necesariamente desde el interior, tomándolas prestadas estructuralmente, es decir, sin ser capaz de aislar sus elementos y sus átomos»[71].

En consecuencia, para prevenir el peligro de una regresión, antes de deconstruir uno tiene que «(demostrar) al principio la solidaridad sistemática e histórica de los conceptos y gestos del pensamiento que uno frecuentemente cree que pueden ser inocentemente separados»[72]. Obviamente, es imposible describir aquí exhaustivamente, como se hace en *Of Grammatology*, el campo de fuerzas que constituyen la díada conceptual del habla y la escritura. Recordemos, pues, solamente que el privilegio del habla frente a la escritura de la Metafísica Occidental, que se funda en la idea del habla como logos, es el logos del Ser. Lo que hace del habla el medio *par excellence* del Ser (como logos) en la tradición occidental es el «hecho» de que en un lenguaje de palabras, «la voz *es oída*... más cerca del yo como la retirada absoluta del significante: pura auto-afección que necesariamente tiene la forma del tiempo y que no toma prestado del exterior en sí mismo, en el mundo o en *realidad*, ningún significante accesorio, ninguna sustancia de expresión extraña a su propia espontaneidad. Es la única experiencia del significado que se produce a sí misma espontáneamente, desde el interior del yo y, sin embargo, como concepto significado en el elemento de la idealidad o universalidad. El carácter no mundano de esta sustancia de la expresión es constitutivo de esta idealidad»[73]. Comparada con el habla como *phoné*, con este significante auto-eliminador que eleva la voz a medio universal de la significación, el resto de los significantes se dan siendo exteriores, no-propios coherentes y derivativos. La escritura, sin embargo, al ser enten-

[71] *Ibid.*, pág. 24.
[72] *Ibid.*, págs. 13-14.
[73] *Ibid.*, pág. 20.

dida como el significante gráfico del significante verbal que da significado a lo significado (que, en última instancia, es siempre lo que Derrida llama el significado trascendental), es doblemente exterior al sentido. Tiene solamente una función técnica y representativa. Comparados con el logos auto-afectado en el habla auto-eliminadora, con una significación que, consecuentemente, tiene lugar sin ningún significante obstructor u oscurecedor, todos los signos lógicos, y en particular la escritura, son necesariamente inferiores y secundarios. Ésta es la relación entre el habla y la escritura en toda la filosofía desde Platón[74] hasta Husserl. Hay solamente unas pocas excepciones donde se invierte la jerarquía, como en el caso de la característica de Leibnitz violentamente criticada por Hegel.

La deconstrucción de esta oposición tiene lugar en el segundo capítulo (titulado «Linguistics and Grammatology») de la Primera Parte de *Of Grammatology*. Está precedido de una crítica a la lingüística por obtener su pretensión de cientificidad de sus fundamentos *fonológicos*, así como por reiterar la clásica oposición entre habla y escritura en beneficio de las unidades articuladas de «sonido y sentido en el marco de la fonía»[75]. Por lo tanto, no es posible desarrollar una ciencia como la gramatología sin desmantelar previamente la lingüística. Con todo, como apunta Derrida, este desmantelamiento ya ha sido llevado a cabo por la propia lingüística. Después de un meticuloso análisis del intento de Saussure de exorcizar la escritura en el momento en que asciende la lingüística —«la ciencia moderna del logos»[76]— a categoría científica, Derrida escribe: «Es en el momento en el que no está ocupándose expresamente de la escritura, el momento en el que ha cerrado el paréntesis de esa cuestión, el momento en el que Saussure deja el campo abierto a una gramatología que no sólo no podrá ser nunca más excluida de la lingüística general, sino que la dominará y contendrá... Entonces, algo de lo que nunca se había hablado y que no es otra cosa que la propia escritura como

[74] Ver «La pharmacie de Platón», en DERRIDA, *La Dissémination*.
[75] DERRIDA, *Of Grammatology*, pág. 29.
[76] *Ibid.*, pág. 34.

origen del lenguaje se inscribe en el discurso de Saussure» [77]. Con esto, la oposición tradicional entre habla y escritura deja de ser nítida. Se oscurece en los escritos de Saussure. Así, cuando afirma que el sistema interno del lenguaje es independiente de la naturaleza fónica del signo lingüístico, se hace evidente por qué la violencia de la escritura no acontece en un lenguaje inocente» [78]. De hecho, ¿cómo puede la escritura representar al habla sin una violencia ya en marcha en el habla misma? Pero es la famosa tesis de Saussure acerca de la arbitrariedad del signo la que oscurece en especial y por completo la oposición tradicional entre habla y escritura. Saussure excluía la escritura del lenguaje y la perseguía hasta sus últimos extremos porque consideraba que sólo debe haber una reflexión exterior a la realidad del lenguaje, es decir, nada sino una imagen, una representación o una figuración. La tesis de la arbitrariedad, de acuerdo con Derrida, «da cuenta satisfactoriamente de la relación convencional entre el fonema y el grafema... (y) por la misma razón olvida que el último es una *imagen* del anterior» [79]. Pero sin una relación natural entre el habla y la escritura (así como por lo que se refiere al símbolo, que por esa razón es excluido de la lingüística), la escritura no puede buscarse a partir del habla.

Este oscurecimiento de las distinciones de la díada conceptual, habla y escritura, un oscurecimiento ocasionado por un juego de estratos incompatibles del *course* de Saussure («un estrato completo... (que no es) del todo científico), apunta entonces hacia la operación de la deconstrucción. Léanse las siguientes palabras:

> «Ahora debemos pensar que la escritura es al mismo tiempo más exterior al habla, no siendo su "imagen" o su "símbolo", y más interior al habla, que ya está dentro de ella misma como escritura. Incluso antes, está vinculada a las incisiones, los grabados, dibujos, o letras, a un significante que en general se refiere a un significante al que da significado; el concepto de *graphie* (...) implica el momento

[77] *Ibid.*, págs. 43-44.
[78] *Ibid.*, pág. 37.
[79] *Ibid.*, pág. 45.

de la huella instituida como la posibilidad común a todos los sistemas de significación».

Implícitamente, Derrida ha *invertido* la jerarquía y ha *desplazado* el término nuevamente privilegiado: la escritura. Este desplazamiento y reinscripción descansa en la noción de *huella instituida*. Como la escritura coincide en este contexto con el concepto de huella, o más concretamente de arhi-huella, sería necesario distinguir lo que este concepto supone, con el fin de entender aquello de lo que esta deconstrucción es capaz de dar cuenta.

Primero, debemos señalar que el término deconstruido, la *huella instituida*, acarrea una separación de «esos dos conceptos del discurso clásico», del cual, obviamente, han sido tomados [80]. Generalmente hablando, una huella representa una marca *presente* de una (presencia) *ausente*. Pero no es a esto a lo que se refieren la huella instituida o la archi-huella. La noción de una institución, por otra parte, se refiere en general a una instauración histórica y cultural. La huella en su sentido vulgar se instituye de este modo, pero no así la huella instituida. ¿Qué es, entonces, la archi-huella o la huella instituida si no es ni una huella en el sentido vulgar, ni una huella simplemente instituida? La arhi-huella, por el contrario, es el movimiento que produce la diferencia de ausencia y de presencia constitutivas del sentido vulgar de huella, así como la diferencia de naturaleza y cultura constitutivas de la idea de institución. Para entender esto, veamos cuales son las principales funciones de la *huella instituida*. Derrida escribe: «La estructura general de la huella inmotivada conecta con la misma posibilidad, y solamente pueden ser separados por abstracción la estructura de la relación con el otro, el momento de temporalización y el lenguaje como escritura» [81]. A riesgo de simplificar demasiado, es, sin embargo, necesario separar estas tres posibilidades que caracterizan la estructura general de la *huella instituida* (o archi-huella, o archi-escritura):

[80] *Ibid.*, pág. 46.
[81] *Ibid.*, pág. 47.

1. *La archi-huella como origen de toda relación con el otro*

La archi-huella es «la ausencia irreducible» (por ejemplo, una ausencia que no es la ausencia de una presencia) o «totalmente el otro» que se anuncia a sí mismo *como tal* dentro de toda estructura de referencia como el *presente* (marca o huella) de una *ausencia* (presencia). Esta manifestación del otro absoluto *como tal* (es decir, su aparición dentro de lo que no es, se hace presente, tangible, visible) coincide, en consecuencia, con su ocultación. «Cuando el otro se anuncia a sí mismo como tal, se presenta a sí mismo en su propia disimulación». Lo que se hace presente del otro absoluto, mediante «la disimulación de su *como tal*», no es sino una *ausencia*. Así, la archi-huella, manifestándose activamente como tal en su propia disimulación, engendra la *diferencia* de signo y referente, de la presencia y la ausencia. Despliega la posibilidad de toda relación con un otro, de toda relación con una exterioridad, resumiendo, la estructura de referencia en general. Si esta constitución, mediante el anuncio y disimulo, puede ser considerada como una síntesis *activa*, el hecho de que la *ausencia* del otro irreducible sea constitutiva de la *presencia* en la que aparece *como tal* lo hace *igualmente* una síntesis *pasiva*.

Concluyendo: la huella o marca empírica «donde se señala la relación con el otro»[82] o el signo que siempre representa una presencia ausente, depende (y se hace posible sólo mediante) la archi-huella como «totalmente otra», que precede todas las relaciones particulares con un otro.

2. *La archi-huella como origen de la temporalidad*

Como el origen de la experiencia, del espacio y del tiempo, la fabricación de la archi-huella «permite que sea articulada, que aparezca como tal, la diferencia entre espacio y tiempo, en la unidad de una experiencia»[83]. La archi-huella como «un pasado absoluto» (un pasado que no es

[82] *Ibid.*, pág. 47.
[83] *Ibid.*, págs. 65-66.

una presencia pasada o un presente-pasado), como un «siempre-ya-ahí» irreducible, también despliega «la diferencia entre la emergencia sensorial (*apparaisant*) y su emergencia (*apparaître*) viva», de apariencia y emergencia [84]. En otros términos: el pasado absoluto anunciándose a sí mismo *como* tal mediante su propia ocultación aparece como *tiempo*. El «*tiempo muerto* dentro de la presencia» [85], dentro de la emergencia sensorial del tiempo sin la cual tal emergencia no es posible, es, sin embargo, *espacio* como la emergencia vivida del tiempo. En efecto, sin espaciamiento tal experiencia como tiempo, como la presencia del presente, no es concebible [86].

Consecuentemente, este espaciamiento del tiempo (síntesis pasiva) y su emergencia *como tal* del pasado absoluto como tiempo (síntesis activa) da cuenta del origen de la temporalización (de tiempo y espacio). Para Saussure, esto significa que la archi-huella representa la posibilidad de significación que es siempre dependiente de la articulación.

3. *La archi-huella como origen del lenguaje y del sentido*

Mientras intenta definir el orden de la lengua (*langue*) en su independencia de la naturaleza fónica del lenguaje, Saussure compara este sistema interno del lenguaje con la escritura. El habla «surge de este stock de la escritura, anotado o no, que es el lenguaje» [87]. Pero: «Antes de ser *anotado* o no, *representado, figurado*, en una *graphie*, el signo lingüístico presupone una escritura originaria» [88]. Con todo,

---

[84] *Ibid.*, pág. 66.

[85] *Ibid.*, pág. 68.

[86] «Spacing (notar que esta palabra habla de la articulación del espacio y del tiempo, el convertirse-en-espacio del tiempo y el convertirse-en-tiempo del espacio) es siempre lo inadvertido, lo no-presente y lo no-consciente. *Como tal*, si uno todavía puede usar esa expresión en un sentido no-fenomenológico; a partir de aquí atravesamos los límites de la fenomenología. La archi-escritura como espaciamiento no puede darse *como tal* sin la experiencia fenomenológica de una *presencia*» (*ibid.*, pág. 68).

[87] *Ibid.*, pág. 53.

[88] *Ibid.*, pág. 52.

¿cómo encontrar el lenguaje por un lado y la anotación por otro, en la posibilidad general de la archi-huella como archi-escritura?

La escritura originaria o la archi-huella no deben ser confundidas con la escritura en sentido estricto, tal y como aparece en la oposición dada entre habla y escritura. Ni debe ser identificada con el stock de la escritura a partir del cual el habla obtiene su posibilidad (de existencia). La archi-huella o archi-escritura son la condición de posibilidad de estas diferencias. La archi-escritura que, a diferencia del habla y la escritura en el sentido vulgar, no tiene existencia coherente[89] al anunciarse a sí misma como tal, así como al disimularse a sí misma simultáneamente, engendra el *discurso* obsesionado por lo que no es: el sistema de diferencias que Saussure comparaba a la *escritura*. Esta síntesis activa del habla y la escritura (en un sentido fenomenológicamente verdadero) por el movimiento de la archi-huella no excluye tampoco una síntesis pasiva.

En efecto, gracias a lo que Derrida denomina «el ser-impreso de la impresión», que difiere de la impresión del mismo modo que el ser-oído del habla difiere del sonido-oído, la archi-huella es pasivamente constitutiva del habla. Derrida desarrolla esta síntesis pasiva del habla cuando refleja la reducción de Saussure —una reducción diferente de una reducción fenomenológica— constitutiva del objeto de la lingüística estructural: el objeto de la lingüística estructural, en realidad, no es el sonido material y real, el sonido-oído, sino su imagen acústica, el ser-oído del sonido[90]. Defendiendo la noción de Saussure de «imagen psíquica» contra la objeción de mentalismo de Jackobson, y conservando la distinción de Husserl «entre el sonido emergente y la emergencia del sonido, con el fin de evitar la peor y más frecuente confusión», Derrida subraya que la lingüís-

[89] La archi-huella como archi-escritura «no depende de ninguna plenitud congruente, audible o visible, fónica o gráfica. Es, por el contrario, la condición de tal plenitud» (*ibid.*, pág. 62).

[90] «El sonido-imagen es la estructura de la aparición del sonido que no es otra cosa que el sonido apareciendo...» Y: «Ser-oído es estructuralmente fenomenológico y pertenece a un orden radicalmente diferente al del sonido real en el mundo» (*ibid.*, pág. 63).

tica de Saussure, cuyo objeto es el sistema interno del lenguaje, es decir, un sistema independiente de la natualeza fónica del lenguaje, no debe confundirse con «una ciencia trivial..., de una fonética-psico-física». Por el contrario, esta investigación sobre la región no-trivial de la «imagen psíquica» (una imagen que no es otra realidad natural) y sobre el ser-oído del sonido nos conduce a una definición de la *forma* del lenguaje como sistema de diferencias constitutivas de cada acto del habla en particular. Con todo, este espacio específico de rasgos diferenciales que constituyen el habla pasivamente «*ya es una huella*»[91], ya que este sistema de diferencias es solamente la cara negativa, la cara mediante la cual la archi-huella aparece como término de una oposición que engendra en su totalidad.

Haber mostrado como la archi-huella (o la huella instituida, archi-escritura o *différance*) en calidad de «archi-síntesis irreducible (abre) la misma posibilidad, tanto de la temporalización como de la relación con el otro y el lenguaje»[92], hace posible presentar un boceto necesariamente provisional y reducido de la matriz teórica de la deconstrucción (Tabla 1). En su eje horizontal, esta matriz expone la síntesis activa y pasiva de la archi-huella de la presencia, el tiempo y el habla (a pesar de que, tradicionalmente, se piense que los tres se engendran a sí mismos mediante la auto-afección y auto-reflexión), así como de sus derivados canónicos: ausencia, espacio y escritura. El eje vertical de este diagrama inscribe las posibilidades estructurales realizadas simultáneamente por la archi-huella. El diagrama es, en consecuencia, un trazado de los diferentes niveles observables en la deconstrucción. Con todo, ya que por razones didácticas esta síntesis originaria ha de ser desglosada en sus momentos sucesivos para aclarar el campo de acción de la deconstrucción, su diagrama supone al mismo tiempo una simplificación inadmisible. La noción de archi-huella (y todas sus sustituciones no-sinonímicas: archi-escritura, différance, etc.) se refiere a un orden que se opone (y *da cuenta de*) las oposiciones de la filosofía. Así, la mayor parte de los

[91] *Ibid.*, págs. 64-65.
[92] *Ibid.*, pág. 60.

conceptos usados para describir el movimiento de la archi-huella son inapropiados. Constitución originaria, síntesis activa y pasiva, producción genética y estructural, son todavía términos que pertenecen a la metafísica en general y a la fenomenología trascendental en particular. En consecuencia, usándolos para justificar una constitución de la presencia, tiempo y lenguaje —una constitución que revela el término auto-referencial presente en la díada, no sólo para representar como tal su otro absoluto, sino también para contar, necesariamente, con la imagen negativa de ese otro— sólo pueden ser estratégicos. En realidad, esta síntesis no es ni activa ni pasiva, es una «voz media, que expresa una cierta intransitividad» [93], y que permanece indecisa. Por la misma razón, la noción de estructura debe ser rechazada, igual que su opuesto (el punto de vista genético).

TABLA 1

La matriz teórica de la deconstrucción

ARCHI-HUELLA: como condición de posibilidad de la díada metafísica

como síntesis originaria				
el origen de toda relación con el OTRO	act. se manifiesta a sí mismo *tal* como	PRESENCIA	de una	AUSENCIA
	pas. existe, como	AUSENCIA	constitutiva de	PRESENCIA
el origen de TEMPORALIDAD	act. se manifiesta a sí mismo como la experiencia de	TIEMPO	mediante el tiempo muerto de	ESPACIO
	pas. existe, como	ESPACIO	constitutivo de	TIEMPO
el origen del LENGUAJE	act. se manifiesta a sí mismo *tal* como	HABLA	como *a priori*	ESCRITO
	pas. existe, como	ESCRITURA	la forma de	HABLA

[93] DERRIDA, *Speech and Phenomena*, pág. 93.

Aunque la deconstrucción investiga las condiciones de posibilidad de los *sistemas conceptuales* de la filosofía, no debe ser confundida con una búsqueda de las condiciones trascendentales de posibilidad de conocimiento (Kant), ni con una nueva versión de la filosofía trascendental de Husserl [94]. Como la cuestión trascendental en Derrida supone, en primer lugar, una precaución contra un retroceso hacia el objetivismo ingenuo, o incluso peor, hacia el empirismo, ésta es, pues, una cuestión estratégica. Al considerar la noción de archi-huella, Derrida escribe:

> «La huella no es sólo la desaparición del origen; dentro del discurso que apoyamos y de acuerdo con la trayectoria que seguimos, significa que el origen no desaparece nunca, que nunca se constituye, de no hacerlo recíprocamente mediante un no-origen, la huella, que así se convierte en el origen del origen. A partir de entonces, para arrancar el concepto de huella del esquema clásico, que le derivaría de una no-huella originaria y que haría de ella una marca empírica, uno debe hablar de una huella originaria o una archi-huella. Con todo, sabemos que el concepto destruye su nombre y que, si todo comienza con la huella, no hay huella originaria por encima de todo. Debemos, entonces, *situar* como simples *momentos del discurso*, la reducción fenomenológica y la referencia de Husserl a una experiencia trascendental» [95].

Tras hacer estas observaciones, podemos finalmente subrayar algunos de los requisitos y condiciones previas de la deconstrucción. Si la deconstrucción y la producción de un término deconstruido, en particular uno como la archi-huella (noción que viene a justificar unos pares de oposiciones metafísicamente interrelacionados), no puede ser simplemente reducida a las cuestiones de la fenomenología trascendental, poco se puede decir acerca de por qué se ha roto con esas cuestiones. La deconstrucción, en consecuen-

---

[94] Derrida responde a tal posible objeción a lo largo de la primera parte de *Of Grammatology*. Con todo, en *Edmund Husserl's «Origin of Geometry»: An Introduction* (New York: Nicholas Hays, 1977) Derrida ya aborda extensamente esta cuestión.

[95] DERRIDA, *Of Grammatology*, pág. 61.

cia, presupone el conocimiento escolar de la fenomenología trascendental, con el fin de distinguir y no «confundir niveles, trayectorias y estilos bien distintos»[96]. Es imperativo ser capaz de separar rigurosamente qué corresponde en la deconstrucción a las regiones de la experiencia natural y qué a la experiencia trascendental, con el fin de entender cómo esta operación nos conduce a la producción de un no-fenómeno irreducible que ya no puede ser explicado en los términos de una reducción fenomenológica o una fenomenología trascendental. En última instancia, la deconstrucción es una operación que justifica la diferencia conceptual entre la experiencia regional o factual y la experiencia trascendental[97]. Es precisamente por prestar poca o ninguna atención a estas distinciones por lo que nociones como huella, escritura, suplemento, etc., pudieron encontrar tan fácilmente sitio en una ciencia regional como la crítica literaria, donde además servían para denotar marcas aprehensibles y existentes o, en el mejor de los casos, *rasgos* (como opuesto a *reales*) en el sentido de Husserl, caracterizadores de sistemas diferenciales y de la noción fenomenológica de escritura.

Esto nos conduce a otro problema. El diagrama de la deconstrucción muestra cómo la archi-huella, mediante una síntesis activa y pasiva, engendra la presencia, el tiempo y el habla por un lado, y la ausencia, el espacio y la escritura por otro. En consecuencia, muestra cómo el tiempo, el habla y la presencia (o el mundo, el logos y Dios) han sido ya mencionados y contaminados por su otro que todavía no es deconstrucción. Tal operación no es un simple paso fuera de la metafísica. Como afirma Derrida, no es «más que un nuevo motivo de *vuelta a lo finito*, de *la muerte de Dios*», etc., y, en consecuencia, nada más que una teología negativa, una dialéctica negativa y una especulación negativa[98]. La deconstrucción comienza sólo donde la diferencia de un

---

[96] *Ibid.*, pág. 62.

[97] Definir la deconstrucción de este modo deja suspendido el problema de su relación con nociones como la de texto, textualidad, literariedad, etc. Esta relación no es obvia ni auto-evidente. Por eso, tenemos la intención de abordarla por separado en otra ocasión.

[98] DERRIDA, *Of Grammatology*, pág. 68.

término como presencia, por ejemplo, y su otro, la ausencia, es representada por un otro absoluto. O, diciéndolo de otro modo, la deconstrucción comienza cuando un concepto que designa una experiencia real empíricamente aprehensible, y el concepto de su opuesto «ideal y fenomenológico», que confirma una experiencia trascendental, son explicados mediante una estructura irreducible y no-fenomenológica que da cuenta de la diferencia, con arreglo a la investigación.

De la insensibilidad frente a las distinciones filosóficas, resulta otra confusión adicional. Se refiere al *status* del término deconstruido. El espaciamiento, así como el orden de los rasgos diferenciales, representan el origen de la significación (del lenguaje y del sentido, en general). Con todo, a pesar de su invisibilidad general y no-presencia, todavía son fenomenológicos y representan sólo la imagen negativa del otro absoluto. Así, señalar los espacios en blanco, las pausas, la puntuación, los intervalos, etc., es decir, los negativos sin los cuales no hay significación o, en resumen, establecer la textualidad de un discurso todavía no es deconstrucción. La deconstrucción apunta a algo que nunca puede hacerse presente «como tal» y, que sin ocultarse a sí mismo, sólo puede aparecer *como tal*. El *texto*, como término deconstruido, nunca será idéntico a los rasgos visuales del negro-sobre-negro[99] o de los intervalos generalmente desapercibidos (pero estructuralmente presentes) y de las diferencias que forman la significación[100].

---

[99] Meyer H. Abrams, de este modo, confunde la prioridad de la escritura sobre el habla con un traslado de referencia elemental hacia las «marcas negras sobre el papel blanco como las únicas cosas realmente presentes en la lectura», hacia «marcas ya existentes», lo que, en consecuencia, le conduce a acusar a Derrida de «grafocentrismo», como si tal concepto no hubiese destruido ya su nombre de antemano («The Desconstructive Angel», págs. 439-30). Abrams impúdicamente hace visible el elemento tangible, simple y elemental de la escritura» (*Of Grammatology*, pág. 42).

[100] «Debería reconocerse que es en la zona específica de esta impresión y este indicio, en la temporalización de una *experiencia vivida* que no *está* ni en el mundo ni en *otro mundo*, que no es más sonora que luminosa, ni más *en* el tiempo que *en* el espacio, donde aparecen las diferencias entre los elementos, o más bien las producen, las hacen emerger como tales y constituir los *textos*, las cadenas y los sistemas de huellas» (*Of Grammatology*, pág. 65).

IV

Esto nos lleva de vuelta al uso que Lyotard hace de la deconstrucción. Puesto que *Discours, Figure* señala al menos dos tipos diferentes de deconstrucción, el interrogante que aparece en lo que hemos desarrollado hasta este momento es éste: ¿cómo es posible esta doble deconstrucción, y cómo se interrelacionan estas dos nociones? La primera noción de deconstrucción está silenciosamente en marcha en el libro de Lyotard y coincide con la definición *senso stricto* elaborada por nosotros. Esta deconstrucción nos conduce, mediante sus diversas sustituciones y niveles, al desarrollo del concepto de figural como diferencia. Pero, al mismo tiempo, esta noción sirve de armazón para otro tipo de deconstrucción que designa la irrupción del extra —o no— lingüístico: de lo figural en el orden estructural y diferencial del discurso. A pesar de que lo figural deconstruye el orden lingüístico de acuerdo con tres articulaciones posibles de lo figural, es necesario distinguir, al menos, tres tipos diferentes de *deconstrucciones transgresivas*: 1) la *figura-imagen* que deconstruye «el contorno de la silueta», o el perfil de la imagen; 2) la *figura-forma* que transgrede la forma unificada y es «indiferente a la unidad de la totalidad», y 3) la *figura-matriz* que deconstruye el espacio de la matriz fantasmagórica y que es «un espacio que pertenece simultáneamente al espacio del texto, al espacio del escenario y a la escena teatral: escritura, geometría, representación, todas deconstruidas por su confusión mutua»[101]. Ahora bien, ninguna de estas particularidades deconstrucciones transgresivas relativas al nivel particular de intervención de lo figural puede reclamar prioridad sobre las otras:

> «En cada caso, la presencia de lo figural es indicada negativamente por el desorden. Con todo, no es un desorden privilegiado. Uno no puede determinar que la deconstrucción de un espacio de representación figurativa es menos provocativa que la de formas abstractas "buenas". La fuerza crítica de un trabajo del arte procede más de la naturaleza de la derivación (écart) en la que descansa, que del nivel (aquí,

[101] LYOTARD, *Discours, Figure*, págs. 278-79.

de figuras) al que lleva a soportar los efectos de esta desviación» [102].

Si el hecho de que una deconstrución particular alcance «los estratos más profundos de la generación del discurso» [103] no puede mantenerse como pretexto para privilegiar tal deconstrucción y, si, por otra parte, la presencia de instancias no-discursivas en el discurso todavía no es suficiente para «hacer presente la otra escena», entonces esto implica que la deconstrucción —tal y como la entendemos en este momento, como una transgresión del discurso lingüístico, una transgresión que como regresión afirma lo que el lenguaje niega— está vinculada a la «lógica» del deseo.

Antes de continuar, es importante señalar que la negación (*Verneinung*) que funda el lenguaje y su deconstrucción mediante un retroceso afirmativo, no son simétricas. Uno ha de estar atento, dice Lyotard, a la «impresión de la vuelta producida por el prefijo re- que indica claramente que volver y haber ido por primera vez no son lo mismo, puesto que en el ínterin uno tiene que haber vuelto» [104]. Esta asimetría y no-especularidad de los dos movimientos que dan nacimiento a la poesía crítica deriva de la insatisfacción del deseo en el lenguaje poético. En efecto, si se dice que el trabajo del arte se origina en la matriz fantasmagórica que produce imágenes y formas, también tiene que representar la insatisfacción (*inaccomplisement*) de la misma matriz, de otro modo el trabajo del arte permanecería como un síntoma clínico. Los fantasmas elaboran escenarios con el único propósito de cumplir el deseo. Por esa razón, una transgresión del espacio lingüístico por fantasmas quedaría atrapada en la forma que adopta esta transgresión. Con todo, esta forma, puesto que es la forma del fantasma, es también una forma necesariamente mala, «cuando menos, la *transgresión de la forma* potencial» [105]. Es el callejón sin salida como compulsión regresiva lo que

[102] *Ibid.*, pág. 324.
[103] *Ibid.*, pág. 326.
[104] *Ibid.*, pág. 296.
[105] *Ibid.*, pág. 350.

en el trabajo del arte viene a prevenir la forma de deconstrucción regresiva de convertirse en una identidad y en una unidad que reflejen la forma buena del lenguaje comunicativo. La recesión deconstructiva al trasgredir su propia forma previene el deseo de fijarse y satisfacerse en un escenario particular. De este modo, el deseo es instado a convertirse en una instancia crítica y, por eso, alcanza la disimetría de la recesión deconstructiva y el orden del lenguaje que transgrede.

El lenguaje poético, entonces —un lenguaje donde el deseo permanece insatisfecho, vivo, donde los momentos constitutivos y destitutivos no se evidencian o reflejan unos a otros— es, por decirlo así, la *escena* «superficial» o «periférica» de defunción y desapropiación (*désaisissement*) de ambos fantasmas y del orden del lenguaje. Pero puesto que el lenguaje poético, como Lyotard lo entiende, representa un lenguaje que, bajo el impacto del callejón sin salida, restaura la diferencia y disimetría al impedir la satisfacción del deseo y socava la especularidad y reflexividad filosóficas y patológicas en el trabajo de arte, muestra, por lo tanto, lo figural trabajando como diferencia. A partir de aquí, hagamos al menos dos puntualizaciones:

1. Con la idea de no-satisfacción de la transgresión deconstructiva, Lyotard hace trabajar a todas las transgresiones particulares del orden lingüístico en la producción de lo figural como diferencia y, así, da la vuelta atrás a una definición de la deconstrucción *sensu stricto*. Sólo si se impide a la transgresión convertirse en la satisfacción del deseo y, en consecuencia, en la imagen especular de lo que es transgredido, puede uno empezar a hablar de deconstrucción.

2. Si el lenguaje poético como lenguaje crítico representa un tipo de escena «superficial» (y no una *estructura*, para Lyotard éste ha de rechazar ese término a partir de sus premisas) donde la oposición reflexiva se transforma en diferencia heterogénea, es entonces donde ha de entenderse cómo la escena por la cual todas las transgresiones particulares y necesariamente sintomáticas del orden diferencial del lenguaje pueden ser justificadas. Representa una escena que, tan pronto como uno le da la espalda, da origen a la

teoría crítica y al discurso teórico, en general, con su comprensión de la literariedad como auto-reflexividad.

Sin duda, una teoría que identifica la deconstrucción con la auto-reflexividad era, y hasta cierto punto todavía es, en el estado presente de la conciencia crítica, un instrumento para liberar el pensamiento de planteamientos tradicionales, mejor que lo que necesariamente sería entendido como nihilismo completo capaz de paralizar las facultades mentales de casi todo el mundo. Si, aun así, tal planteamiento revela sus implicaciones filosóficas por abusar de la noción de auto-reflexividad, la confusión entre la auto-reflexividad y la deconstrucción puede resultar fructífera. En efecto, una aplicación rigurosa de la idea de auto-reflexividad conduce a la elevación del pensamiento (*Erhebung des Gedankens*) y al trabajo del concepto (*Arbeit des Begriffs*) contra el que lucha la deconstrucción. No es, pues, sorprendente que Paul de Man, quien en sus primeros trabajos equipara la deconstrucción y la auto-reflexividad del texto, no sólo siga identificando la deconstrucción con la metodología de la auto-reflexividad, en general más americana, sino que se abstenga —no sin cierta ironía— de llamar deconstructivas a sus más recientes lecturas.

En este contexto, los comentarios de Paul de Man a la interpretación que Derrida hace de Rousseau en *Of Grammatology* son de particular interés. En «The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida Reading of Rousseau», de Man reconoce que «la obra de Derrida es uno de los lugares donde se deciden las posibilidades futuras de la crítica literaria» [107]. Con todo, para ser fructífera de cara a la crítica literaria, la obra de Derrida debe ser sometida a crítica por parte de la crítica literaria misma. Es por esto por lo que «The Rhetoric of Blindness» reprocha a Derrida su lectura de Rousseau —una lectura que conduce al desarrollo de la noción de «una estructura de la suplementariedad» que tiene que dar cuenta de numerosas «contradicciones» del discurso de Rousseau, y que de Man se olvida de mencionar

[106] *Ibid.*, pág. 387.

[107] PAUL DE MAN, *Blindness and Insight* (New York: Oxford University Press, 1971), pág. 111.

en su reseña— por no ser más que «la historia de Rousseau contada por Derrida» [108]. Esta historia es una mala historia que se opone a la historia buena de Rousseau. Pero, ¿por qué es mala la historia de Derrida? En el proceso consistente en determinar el lugar de Rousseau en la historia del pensamiento Occidental se afirma que Derrida «sustituye a los intérpretes de Rousseau por el propio autor», y así mientras «la arraigada tradición de la crítica rousseauniana... necesita terriblemente de la deconstrucción..., en vez de haber deconstruido Rousseau a sus críticos, tenemos a un Derrida que deconstruye a un pseudo-Rousseau mediante nuevas percepciones que podrían haberse mejorado a partir de un Rousseau *real*». Pero, ¿no es esta distinción entre las historias buena y mala, algo dependiente de la propia historia de Paul de Man, que se lee del siguiente modo: «no hay necesidad de deconstruir a Rousseau»? La historia de Paul de Man es, en efecto, una función de su modo de entender la deconstrucción como la suministradora del momento reflexivo a la ceguera inevitable de los textos críticos, así como de su noción de literariedad como auto-reflexividad del texto. Por ser un texto literario, «el texto de Rousseau no tiene puntos ciegos: justifica todos los momentos de su propio modelo teórico» [109]. En un intento de evitar la engañosa distinción académica entre la consciencia e inconsciencia de un autor, de Man, en efecto, atribuye un auto-conocimiento y un auto-control al propio lenguaje literario. Del lenguaje de Rousseau escribe: «La llave del estatus del lenguaje de Rousseau... sólo puede encontrarse en el conocimiento que este lenguaje, como lenguaje, comunica sobre sí mismo, defendiendo, por lo tanto, la prioridad de la categoría del lenguaje sobre la de la presencia —que es precisamente la tesis de Derrida» [110]. La deconstrucción como auto-reflexión, en consecuencia, permanecería varada en la auto-consciencia del texto. La auto-consciencia, sin embargo, es sólo el modo moderno de entender la presencia como subjetividad. En efecto, de Man atribuye una serie de funciones cognitivas al texto:

[108] *Ibid.*, pág. 119.
[109] *Ibid.*, págs. 139-40.
[110] *Ibid.*, pág. 119.

> «El texto... da cuenta de su propio modelo de escritura y, al mismo tiempo, afirma la necesidad de hacer esta misma afirmación, de un modo indirecto y figurativo, que sabe que será malinterpretado por ser tomado literalmente. Justificando la 'retoricidad' de su propio modelo, el texto también postula la necesidad de su propia lectura equivocada. Sabe y declara que será malinterpretado».

Si Paul de Man llama «*literario*, en el sentido completo del término, a cualquier texto que implícita o explícitamente indique su propio modelo retórico y prefigure su propia mala interpretación como lo correlativo a su naturaleza retórica, esto es, de su *retoricidad*» [111], entonces la literariedad, la escritura y el texto se entienden de acuerdo con el modelo de una subjetividad consciente, esto es, de una presencia auto-reflexiva. En consecuencia, de Man nos sorprende al defender todavía que es precisamente esta auto-reflexividad del texto literario [112] lo que le protege de la metafísica: «Rousseau escapa de la falacia logocéntrica precisamente hasta el punto en que su lenguaje *es literario*» [113]. Así, para de Man, la deconstrucción y la auto-reflexividad son lo mismo. Tal conclusión se hace inevitable cuando la literariedad, la textualidad y la escritura son concebidas en términos de auto-consciencia. Pero *la escritura*, una noción que tiene, como resultado de la deconstrucción, un significado irreducible y no fenomenológico, deconstruye e interrumpe toda reflexividad. Derrida escribe:

---

[111] *Ibid.*, pág. 136.

[112] De Man además enlaza esta auto-reflexividad y auto-cognición del lenguaje literario con «la naturaleza necesariamente ambivalente del lenguaje literario» (pág. 136). Pero *ambivalencia* y *ambigüedad* no son la presuposición de la deconstrucción. La ambigüedad, dice Derrida, «requiere la lógica de la presencia, incluso cuando comienza a desobedecer a esa lógica» (*Of Grammatology*, pág. 71). Merleau-Ponty ya había criticado la ambivalencia como la característica del pensamiento negativista (como el de Sartre), como, de hecho, algo propio de los ventrílocuos sofistas, un pensamiento que «siempre afirma o niega en la hipótesis lo que niega o afirma en la tesis», oscilando entre «la absoluta contradicción y la identidad» (*The Visible and the Invisible*, pág. 73). Por otra parte, como la idea de *simultaneidad* siempre «coordina dos presentes absolutos, dos puntos o instantes de presencia, y... (así) permanece como concepto lineal» (*Of Grammatology*, pág. 85), alienta un cierto tipo de especularidad negativa y dialéctica.

> «Constituyéndola e interceptándola al mismo tiempo, la escritura no es el sujeto, en cualquier sentido que entendamos este último. La escritura nunca podrá concebirse bajo la categoría del sujeto: aunque sea modificada, o aunque sea creada con consciencia o inconsciencia, se referirá por todo el hilo de su historia a la sustancialidad de una presencia inalterable por los accidentes, o a la identidad del mismo (*propre*) en la presencia de la auto-relación» [114].

Si la deconstrucción ha sido desarrollada por Derrida (y también por Lyotard) para dar cuenta de las contradicciones inherentes a la conversión de la reflexividad, era precisamente porque la deconstrucción y la auto-reflexión no son idénticas. Es más, las ideas de auto-reflexión, especularidad, auto-referencialidad, etc., son esencialmente metafísicas y pertenecen al logocentrismo. La deconstrucción, por otra parte, al mostrar cómo los dos momentos asimétricos de la auto-reflexión son engendrados o por una *estructura* «profunda» o una *escena* «superficial», abre una brecha al cierre ideológico de la auto-reflexión.

«*En Action and Identity in Nietzsche*», de Man desarrolla, además, su modo de entender la auto-reflexividad del texto y, en consecuencia, de la literariedad. Como ya se sugería en *Blindness and Insight*, aquí se afirma que el movimiento auto-deconstructivo del texto se basa esencialmente en su nivel tropológico. De este modo, de Man distingue una variedad de deconstrucciones basadas en la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la metalepsia, etc. Mirándolas de cerca, todas estas deconstrucciones particulares aparecen bien para ser operaciones de la crítica inmanente o bien para revelar los medios a través de los que un texto se refiere a sí mismo. Relacionan proposiciones del texto con sus presuposiciones implícitas, indican la necesidad de todo discurso de criticarse a sí mismo en el lenguaje de lo que critica, etc. Con todo, de estas diferentes operaciones que, como mostrábamos arriba, preceden a la deconstrucción propiamente dicha, de Man determina que representan «momentos del proceso deconstructivo» mediante lo que la

[113] *Blindness and Insight*, pág. 138.

[114] DERRIDA, *Of Grammatology*, págs. 68-69.

«retórica convierte en la causa de las especulaciones dialécticas más extensas concebibles por la mente»[115]. ¿Están la auto-reflexividad y la presupuesta autonomía del texto, así como su literariedad, relacionadas con la vida y auto-concepción del concepto hegeliano (Begriff)? Como prueba el siguiente pasaje, la noción de literatura de Paul de Man deriva sólo negativamente de la dialéctica de Hegel y es concebida tras el modelo de la dialéctica negativa[116]: «Un texto... tiene en cuenta dos puntos de vista incompatibles, mutuamente auto-deconstructivos»[117]. Esta especularidad negativa, que sin duda corresponde a ciertos estratos reflexivos del texto, no explica la situación global de un texto. Ya en «*Action and Identity in Nietzsche*», de Man tiene en cuenta una especulación sobre el conjunto del texto que no es idéntica a su totalidad (reflexiva) cuando escribe: «Es más, la inversión de la negación en la afirmación implícita del discurso deconstructivo nunca alcanza el equivalente simétrico de lo que niega... La idea clave negativa de la deconstrucción permanece desemparejada; después de Nietzsche (y, de hecho, después de cualquier *texto*), ya no podremos nunca esperar *conocer* en paz»[118]. Paradójicamente, es la incansable investigación de Paul de Man sobre la tropología y la retórica lo que mina la posibilidad de conocimiento al poner en cuestión la integridad metafísica del texto como constituido por la retórica cognitiva. Consideremos, por ejemplo, «*The Purloined Ribbon*», donde de Man acomete la «deconstrucción de la dimensión figurativa» del texto, esto es, de sus tropos cognitivos, sus metáforas reflexivas

---

[115] PAUL DE MAN, «Action and Identity in Nietzsche», en *YFS* 52 (1975): 26:28.

[116] Propiamente hablando, esto no es dialéctica negativa en el sentido de Adorno. Para Adorno, sucintamente, la dialéctica negativa es una dialéctica que por razones *históricas* no puede subyugar sus opuestos en conflicto. Es una dialéctica sin síntesis que intenta mantener en marcha el conflicto. Rechaza tanto *Aufhebung* como la anulación de los opuestos. La noción de Paul de Man de dialéctica negativa está más precisamente ligada a la interpretación romántica de Schelling como una neutralización, que a una anulación mutua (y, en realidad, constitutiva del *Witz*).

[117] DE MAN, «Action and Identity in Nietzsche», pág. 29.

[118] *Ibid.*, pág. 23.

ENTRE LA DECONSTRUCCIÓN *

CÉSAR NICOLÁS

> He querido decir lo que eso dice, literalmente y en todos los sentidos.
>
> RIMBAUD

> Fundamento del libro, ¿por qué el sentido múltiple pone en peligro la palabra acerca de un libro? ¿Y por qué, una vez más, hoy por hoy?
>
> ROLAND BARTHES

I. PREFACIO

El tiempo apremia, y los problemas a plantear son numerosos. Vayamos cuanto antes al grano, al avispero. Dice un proverbio zen que el lugar más oscuro es el que está debajo de la lámpara: los temas que nos ocupan son, ciertamente, un auténtico avispero de la teoría y la crítica literarias de los últimos años. La cuestión fue enunciada tempranamente por Barthes en dos trancos memorables. Esas fases se corresponden con dos obras fundamentales: *Crítica y verdad* (1966) y *S/Z* (1970).

En la primera de dichas obras, al denunciar la *asimbolia* de los antiguos críticos, Barthes efectuaba, desde la semiótica, un ajuste de cuentas —iniciado años antes (Barthes, 1964, págs. 255 y ss.)— con el modelo inmanente del estructuralismo, proponiendo ya un enfoque interdisciplinario. La especificidad de la literatura —piensa Barthes— no puede postularse sino desde el interior de una teoría general de los signos: «Para tener el derecho de defender una lectura inmanente de la obra hay que saber lo que es la lógica, la historia, el psicoanálisis: en suma, para devolver la obra a la literatura, es precisamente necesario salir de ella y acudir a

* Texto original e inédito, reproducido con la autorización del autor.

que soportan la totalidad del texto y produce la ilusión de la «simetría especular». Esta deconstrucción, que es un proceso que tiene lugar independientemente de cualquier deseo, que «no es inconsciente sino mecánica y sistemática en su realización, y arbitraria en sus principios, igual que una gramática», abre lo que de Man denomina «la absoluta arbitrariedad del lenguaje, previa a cualquier figuración o significado»[119]. Esta dimensión prefigurativa del texto —su límite, como muestra de Man en su lectura, en preparación, de la obra de Shelley «*The Triumph of Life*»— «nunca autorizada a existir como tal», donde el lenguaje o la ficción «permanecen libres de toda significación», este momento de su *postulación*, se hace tangible mediante figuras como el anacoluto o la parábasis[120]. Ambas revelan interrupciones y discontinuidades repentinas entre los códigos. Como tal, esta dimensión prefigurativa es semejante a la retórica performativa de un texto que la retórica cognitiva nunca podrá soñar con dominar. En efecto, el proceso de la propia producción del texto figura en el texto sólo como una interrupción de la retórica cognitiva intentando justificarla mediante la reflexión. Es precisamente esta disimetría, «esta disyunción de lo performativo y lo cognitivo»[121], lo que en «*The Purloined Ribbon*» confirma una práctica de la deconstrucción que ya no descansa en la idea de la autoreflexividad del texto. De Man, a pesar del peso de la tradición filosófica que se halla tras esta noción, llama a esta práctica, ironía.

Mientras en «*The Purloined Ribbon*» explica la incapacidad de la retórica cognitiva para agotar y dominar la función performativa del texto (en la que además, la retórica cognitiva parece estar inscrita), en «*The Epistomology of Metaphor*» de Man emprende una deconstrucción de la metáfora del sujeto como la instancia totalizadora del texto. De Man muestra aquí que la imposibilidad de controlar los tropos, una imposibilidad debida a la «asimetría del modelo binario que opone lo figurativo al significado exacto de la

[119] Paul de Man, «The Purloined Ribbon», en *Glyph* 1 (1977): 44.
[120] *Ibid.*, pág. 40.
[121] *Ibid.*, pág. 45.

figura» [122], implica un enmarañamiento inextricable del sujeto auto-reflexivo en la narración. El sujeto, así como su función cognitiva en el texto, no es, en consecuencia, ni exterior al juego del significante, ni exterior al *postulador* del texto. Esto, naturalmente, requiere un concepto de texto que se halle tras su estrecha concepción regional y su reducción a una totalidad auto-reflexiva y auto-deconstructiva.

Con todo, tal noción de texto, así como la práctica *literalmente* deconstructiva presupone, procede del borde del texto. Este exterior del texto, un exterior que no coincide con una realidad empírica sencilla u objetiva y cuya exclusión no implica necesariamente el postulado de una inmanencia ideal del texto o la reconstitución incesante de una auto-referencialidad de la escritura [123], es, de hecho, el *interior* del texto y lo que limita la especularidad abismal del texto. Esta infinitud, así como la finitud de la significación del texto, encuentra sus límites en los márgenes no-reflexivos del texto.

[122] PAUL DE MAN, «The Epistemology of Metaphor», en *CI* 5:1 (1978): 28.
[123] DERRIDA, *La Dissémination*, pág. 42.

una cultura antropológica» (Barthes, 1966, pág. 38). A continuación, el crítico francés formulaba explícitamente algo ya apuntado por la poética lingüística (hasta convertirse, casi de inmediato, en opinión corriente de la ciencia literaria): que la lengua simbólica a la que pertenecen las obras literarias es *por estructura* una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples. Para constatarlo, aportaba argumentos que luego serían decisivos en la pragmática de Eco y en la teoría o estética de la recepción. Cada época puede creer que detenta el sentido canónico de la obra, pero «basta ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en plural y la obra cerrada en obra abierta». La variedad de los sentidos no proviene de un punto de vista relativista: designa «no una inclinación de la sociedad al error, sino una disposición de la obra a la apertura; la obra detenta al mismo tiempo muchos sentidos, por estructura, no por la invalidez de aquellos que la leen» (Barthes, 1966, págs. 52-55). Si la teoría tiene por objeto la reflexión sobre la construcción (plural) del significado literario, la crítica —situada entre la teoría y la lectura— tiene, en cambio, por tarea, la producción y actualización de esos significados al enfrentarse con la obra concreta. Realiza, por lo tanto, una suerte de anamorfosis: una transformación *coherente* y *vigilada* del objeto, arriesgándose a darle uno o varios sentidos entre otros posibles (Barthes, 1966, págs. 66-67).

Las páginas iniciales de *S/Z* constituyen el segundo hito. Barthes replantea idénticas cuestiones. Pero profundiza analíticamente en ellas, radicalizándolas; opera con nuevos conceptos y desplaza el conjunto hacia una nueva perspectiva, que podemos considerar plenamente deconstruccionista.

En primer lugar, no habla ya de la obra, sino del *texto*. El texto no es un objeto concreto (como el libro o la obra), sino un modelo, un paradigma. Extraído del discurso, pertenece al signo; basado en la pluralidad *estereográfica* de los significantes que lo tejen, es una actividad transversal: atraviesa una o varias obras, sin quedar identificado con ellas. Pero decir esto sería como decir «estructura» o «literatura», y reducir el texto a una generalidad vaga e indiferenciada. Por el contrario, Barthes quiere dotarlo de vida, y se sitúa en

esa zona incómoda y candente entre lo abstracto y lo concreto, entre la teoría y la crítica, entre la sistematización y las operaciones de escritura y lectura, sentidas como movimiento, flujo y experiencia. Afirma así el concepto de *diferencia*. La diferencia no es una cualidad plena, irreductible; no es tampoco lo que designa la individualidad de cada texto. Es (como esos términos del zen que aluden a una cualidad radical, esencial y perenne, y, sin embargo, móvil, cambiante, fugitiva) un flujo que no se detiene y se articula sobre el infinito de los textos, los lenguajes, los sistemas: una diferencia donde cada texto es vuelta, juego, retorno, nuevo punto de partida (Barthes, 1970, pág. 9; 1984, págs. 73 y ss.).

Si este dinámico concepto, traído de Derrida (1967), rompe con cualquier consideración mimética de la literatura (eliminando por transitoria o insuficiente la noción de un «origen» o una «copia» externa de los que el texto derivaría), supone, en cambio, una visión netamente diegética, transformadora, *productiva* (y en última instancia arreferencial y semiótica), que afecta tanto al acto o actos de creación como a los de lectura. Los textos no son iguales: se hace precisa una primera evaluación que distinga entre las categorías del texto *scriptible* (en cuanto modelo productivo de *diferencias*, de negaciones, de sustituciones; modelo que quiebra la distancia convencional entre autor y lector, para cruzarlos y disolverlos en una síntesis *activa* que explica el funcionamiento mismo de lo literario) y el texto *lisible* (como valor negativo o reactivo: el texto leído, pero no reescrito, lo que entendemos convencionalmente por texto, el texto «clásico»). En el texto escribible, el autor es también visto como lector; el lector como creador: ambos trabajan, transforman, son activos, y crean una práctica: la *escritura*. En el texto leíble estamos ante el producto (no ante la producción), ante la masa enorme de textos que llamamos literatura (Barthes, 1970, págs. 10-11).

Para explicar la articulación y el juego entre uno y otro, Barthes acude al concepto de *interpretación* (en el sentido dinámico y nietzscheano). Interpretar un texto —piensa Barthes— no es determinar sus rasgos representativos o referenciales; no es ni siquiera darle un sentido, sino observar la pluralidad misma de sus sentidos, de su lenguaje, su per-

manente «myse en abîme»: observar que, en última instancia, el texto es una «galaxia de significantes, no una estructura de significados» (Barthes, 1970, pág. 12). Esta negación de lo semántico, que remite a la plasticidad y corporeidad misma de los significantes, y a su carácter simbólico (pues en el texto no hay comienzo, todo es reversible, los códigos que moviliza son indecidibles, no es posible una decisión última sobre su significado), tiene, empero, una contrapartida semiótica: la *connotación*. En ella se sitúa el valor diferencial y la especificidad misma del texto *leíble*, del texto convencional o «clásico». Pero —dice Barthes— al estar ésta subordinada por la lingüística al núcleo previo y central de la denotación (a la manera de una nebulosa sémica que se aglutina en torno al faro o luz de lo denotado) la connotación es un concepto modesto, relativo: es sólo «la vía de acceso a la polisemia del texto clásico, a ese plural limitado que funda el texto clásico» (Barthes, 1970, págs. 13-14).

Desde diversas perspectivas, la connotación crea un sistema doble, ambiguo —el de lo denotado y lo connotado—, que, no obstante, asegura la interpretación y la «inocencia» del texto, al establecer una pluralidad limitada. Sin embargo, si profundizamos en ese juego de ilusiones —escribe Barthes—, es dudoso que la denotación preceda a la connotación: puede que aquella no sea sino la última de las connotaciones (la que parece cerrar y fundar la lectura). A la luz de estas paradojas —en las que entra ya el concepto de *diseminación* (Barthes, 1980, págs. 15-16)—, el crítico francés observa que la lectura —como el mismo texto— no es nunca una actividad objetiva ni inocente. Introducir un «yo» que, como autor o lector, se aproxima al texto, es introducir una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos cuyo origen se pierde. La lectura es un trabajo de lenguaje, pero un trabajo topológico y caleidoscópico, que genera infinitas diseminaciones. Al nombrar los sentidos, éstos se desplazan indefinidamente en una cadena infinita de nominaciones. El texto es una «nominación en devenir, una aproximación incansable, un trabajo metonímico». La única justificación o *prueba* de la lectura es, en última instancia, su coherencia y lógica internas, su propio autofuncionamiento: la descomposición (en el sentido cinematográfico) del trabajo de

lectura —un *ralentí* entre analítico e imaginario (Barthes, 1970, págs. 16-20)—. Las mismas relecturas nos hacen ver que en este artificio de continuidad sólo permanece el significante, sobre el que se produce un continuo *glissement*, un perpetuo deslizamiento que funciona como aplazamiento y diseminación del significado (Barthes, 1970, págs. 22-23).

Como podemos adivinar, todo ello conduce a una revisión profunda de los principios y objetivos tradicionalmente asignados a la crítica literaria. En efecto, ¿cómo reconciliar la interpretación en el sentido unidireccional y «clásico» del término, con esta pluralidad y subsiguiente *fuga* del sentido que ponen en evidencia las diversas corrientes deconstructivistas?

En todo caso, y volviendo al punto inicial, estas reflexiones, por paradójicas o extremas que puedan parecernos, nos llevan al lugar mismo de la polémica que separa aún a los estudiosos de lo literario, agrupándolos en dos bandos en apariencia inconciliables. De un lado —dice Barthes—, los filólogos, «decretando que todo texto es unívoco, detentador de un sentido verdadero, canónico, reenviando los sentidos simultáneos o secundarios a la nada de las elucubraciones críticas». De otro, los semiólogos, impugnando la jerarquía entre lo denotado y lo connotado: «la lengua, materia de la denotación, con su diccionario y su síntaxis —dicen éstos—, es un sistema como otro cualquiera; no hay razón alguna para privilegiar ese sistema, y convertirlo en el espacio y la norma de un sentido primero, origen y baremo de todos los sentidos asociados. Si fundamos la denotación en verdad, en objetividad, en ley, es porque estamos todavía sometidos al prestigio de la lingüística que, hasta la fecha, ha reducido el lenguaje a la frase y a sus componentes léxicos y sintácticos» (Barthes, 1970, pág. 13).

Diversas actitudes deconstructivistas aparecen hoy como la línea más radical de esta última tendencia: su irrupción ha venido acompañada de polémica y escándalo. Su coincidencia —más que nada temporal y ambiental— con algunos postulados de la estética de la recepción (H. R. Jauss, W. Iser) ha provocado inquietud o estupefacción en lo que T. S. Kuhn (1962, págs. 92 y ss., 112 y ss., 139) llamaba la comunidad científica, cuando no irritación o un crispado

sentimiento apocalíptico. Ciertamente, hay sobrados indicios para pensar que, desde hace más de una década, nos hallamos globalmente ante un nuevo paradigma en la ciencia literaria, si bien la deconstrucción —calificada peyorativamente de nihilista o anárquica— es más una actividad heterogénea y revulsiva (una nueva forma de leer y de enfrentarse a los textos) que una propuesta auténtica y homogénea. Recientemente, José María Pozuelo (1988, pág. 130), meditando sobre su carácter crítico y revisionista, advierte que al desafiar la dicotomía entre lenguaje literario y no literario, y al combatir incluso la distinción literatura/crítica, «la deconstrucción horada las bases mismas de la filología como ciencia de interpretación del significado de los textos». Y añade: «No cabe, por ello, entender este movimiento como un paso o lugar de reordenación de las estrategias de lectura de la filología; más bien es un movimiento de no retorno que podría suponerse en las antípodas de la crítica filológica». En este punto del conflicto dejamos el prefacio, para trazar un *entre*: una reflexión (y topografía) que, sin abandonar a Barthes, nos permita una evaluación crítica del deconstructivismo.

II. Fuga

No tratemos de perseguir un fantasma. Hablar de la deconstrucción como teoría lingüística o literaria resulta inadecuado (Pozuelo, 1988, págs. 132-35). Ocurre sencillamente que determinada crítica ha pasado a «usar» a Derrida para la práctica de la interpretación literaria. Pues, aunque la crítica derridiana se aplicó inicialmente a los textos filosóficos, «las dificultades (aporías y autoparadojas) encontradas en ellos se daban también en literatura» (Butler, 1984, pág. 60). Richard Rorty indica con ironía que ciertas reflexiones y oposiciones filosóficas «impulsaron a los críticos literarios a creer que Derrida había descubierto la llave para abrir cualquier tipo de texto» (1984, pág. 19). Y en efecto: ya hemos dicho que, ante todo, la deconstrucción es una actividad, una estrategia; una nueva práctica de lectura y trata-

miento de cualquier tipo de texto (filosófico, científico, literario); un discurso sobre otro discurso, una *escritura*.

De los textos busca no su verdad o su sentido último —que niega o relativiza—, sino su *bricolage*, su *meccano*: invita a ver su descomposición y desarticulación analíticas, las posibilidades de su juego, sus nexos recónditos, su libre combinatoria. Abre en ellos márgenes, huecos y fisuras; señala la asimetría y rugosidad de sus piezas; plantea la falla de sus estructuras, sus huellas y contradicciones (y con ellas la ficción e irreductibilidad última de su significado). Más aún: su carácter intuitivo y asistemático recuerda, de un lado, propuestas metateóricas como el anarquismo epistemológico de Feyerabend (1975). De otro, ciertas denominaciones y procesos «negativos» del budismo y la mística (iluminaciones, ensamblajes, fugas; ese nombrar por negación o carencia, ese atreverse a decirlo todo de una sola vez, como en un golpe de dados). A semejanza del zen —que interesó vivamente a Barthes y Derrida—, hay en sus escritos un interés por captar no tanto las estructuras y los códigos como su demontaje y cruces, sus constelaciones, huellas, flujos, ausencias.

Maurizio Ferraris (1984) advierte que lo que llamamos deconstrucción no es tan siquiera una teoría crítica, sino un archipiélago de actitudes. Y ello hasta el punto que, si repasamos algunos de los artículos y libros dedicados a la deconstrucción (Culler, 1983; Leitch, 1983; Hassan, 1986), acabamos por no saber con claridad quiénes y quiénes no pertenecen a ella, pues son numerosos los autores que participan de su ambiente cultural, o coinciden tangencialmente con algunos de sus postulados. Conviene recordarlo: incluso el grupo de Yale, con la figura señera de Paul de Man (1970, 1971, 1979), resulta heterogéneo. Este grupo no es a su vez sino un trasplante, la difusión en Norteamérica de ciertas líneas del post-estructuralismo europeo; un pensamiento que, con huellas de Nietzsche, halla su formulación más característica en Derrida y Barthes, pero también en Lacan, Lyotard o Kristeva. En realidad, sólo situándonos globalmente en el post-estructuralismo iniciado a finales de los 60 —del que la deconstrucción es sólo parte, aunque constituya su más radical derivado—, podríamos hablar en rigor

de un nuevo paradigma científico. Paradigma que repercutirá inmediatamente —como hiciera otrora el estructuralismo— en los propios estudios semióticos y literarios.

Por último —y al igual que ocurrió con la palabra *estructura* y, luego, con *posmoderno*, repetidas hasta la saciedad y el equívoco en todo tipo de lugares—, el uso y abuso del término deconstrucción responde a una moda que, como muchas otras cosas, llega tarde, mal y nunca a nuestro país, cuando probablemente se halla en trance de saturación y revisión en otras latitudes. Sin embargo, este vocablo aparentemente negativo, cuya pertinencia ha sido cuestionada por el propio Derrida (1989, págs. 86-89), es hijo pródigo y descarriado del estructuralismo, del que parece ser una revisión híbrida, de estirpe a la vez analítica y romántica. Además de un cuestionamiento *a posteriori* de los principios y métodos de aquella vasta tendencia, designa esos territorios de fisuras, ausencias y contradicciones (estructurales) reprimidos, o no transitados ni resueltos por lo que fue la *doxa* de los años 40-60. Aunque renuncie a ser considerada como *análisis* o *crítica* (Derrida, 1989: 87), la deconstrucción es, creo, el último y más radical escalón (en cuanto eclosión paradójica y disolutiva basada en la intersubjetividad del discurso) de un proceso extremadamente analítico que se inicia con el formalismo y culmina en el estructuralismo. Recordemos que, por consideraciones de cientificidad, no pocos de aquellos análisis trataron de abstraerse de la significación, ese elemento inaprehensible, subjetivo o inclasificable que era el sentido. No es por ello extraño que la deconstrucción realice y lleve a sus últimas consecuencias la disociación hiperanalítica del signo, la subversiva —por radical y absoluta— puesta en escena del significante. Tal actitud va unida a su permanente llamada de atención —de raíz semiótica—, no sobre el código (que nunca es históricamente situado), sino sobre el juego y permeabilidad de los códigos y los discursos. Y va unida, en fin, a su exaltación no menos abrupta —y en buena medida parcial y descontextualizada— de las prerrogativas y fuerza de transformación de la instancia receptora.

Por decirlo de algún modo: no es que la deconstrucción ignore los factores que intervienen en el proceso comunica-

tivo (el modelo comunicacional es hoy ineludible en cualquier reflexión lingüística, retórica o literaria), sino que se centra específica y casi obsesivamente en algunos de esos factores (el receptor, el código y/o el juego de códigos utilizado, la forma del mensaje, el canal o medio), observando sus relaciones y privilegiándolas. De otro lado, y como ocurre en el Barthes de «De la obra al texto» (1984, págs. 73 y ss.), relativiza por su singularidad algunos puntos de referencia del modelo de comunicación literaria (autor, lector y crítico) que considera primitivos o «newtonianos». Le interesan ante todo sus desplazamientos e interrelaciones dinámicas: el receptor deviene en «autor» (como el autor antes en receptor) y se abre y cierra el infinito círculo de la escritura. ¿Un círculo también *vicioso*?

En cualquier caso, tanto su analítica, como su ruptura de estirpe romántica, ponen en evidencia lo ilusorio de la definición convencional, pertinente y estática, de cada una de las piezas o factores del proceso comunicativo. Estos se desplazan interactivamente, en una —diríamos— perpetua retroalimentación, en un esquema «eterno», permanentemente simultáneo y fluido, como los móviles de Calder: textos sobre textos. Si no fuera por su apelación al receptor y a los aspectos intersubjetivos e intertextuales del discurso, cabría afirmar que no estamos sino ante el radical *más allá* (pero desplazado ya a otro lugar) del pensamiento formalista y estructuralista.

En cambio, parece desentenderse por completo de los aspectos situacionales, contextuales e históricos del discurso: en tal sentido, la deconstrucción es el auténtico reverso de la pragmática. Al argumentar que un texto escrito puede sobrevivir a la ausencia de su autor, de su objeto, de su contexto y de su código —y todavía ser leído—, Derrida huye de cualquier tipo de implicaciones pragmáticas, que estima, con cierta ingenuidad, como auténticamente «policíacas». Por el mismo camino —y dándole la vuelta al guante— podrían invertirse sus observaciones más justas sobre la gramatología (Derrida, 1967b): su excesiva fe en la escritura no sería sino una metafísica idealista sobre el texto y la ausencia. Pero Robert Scholes (1988), en un interesante y divertido artículo, muestra no sin ironía que,

además de su antagonismo con Austin y Searle (y de la significativa ausencia de Jakobson en su obra), los problemas del contexto y el código comunicativo son los auténticos agujeros negros del filósofo.

La revisión o transformación deconstruccionistas de la noción de *autor* (visto ahora como ilusión, ficción o imaginario simbólico) es también antigua y, si se quiere, formalista. Sin olvidar el caso de Pessoa, proviene de Valéry (1943, págs. 122-23), pasa por Borges y llega al propio Barthes (1984, págs. 65-72), que aporta interesantes argumentos que hacen contemplar de otra forma su función, en puridad —y más allá de la sanción social, ausente en no pocas ocasiones y épocas— estrictamente literaria o simbólica. Otro tanto ocurre con el consiguiente desinterés por el tradicional concepto de obra, que remite a una discutible visión paternal del autor. La literatura es un fenómeno mucho más impersonal y complejo de lo que parece, y este aspecto —que cada día se muestra con mayor evidencia— fue uno de los grandes errores del genetismo y el positivismo decimonónicos, que sólo exploraron su superficie, quedando instalado como un auténtico prejuicio en la filología y la crítica posteriores.

Al afirmar la permanente indeterminación del sentido, la deconstrucción niega tanto el origen como la presunta referencialidad de los textos. Y los aspectos contextuales (salvo si son «internos» o, como mucho, relativos al juego de los códigos y los intertextos) no le interesan. Nada más lejos de la pragmática de la comunicación, o de los recientes planteamientos históricos o empíricos de la literatura. Y, sin embargo, pese a estas notables limitaciones (que son, creo, mutilaciones o «cegueras» deliberadas), profundiza sobremanera en algunos de los factores apuntados, y los lleva lejos, pero por un camino paradójicamente experimental y práctico. Parcela unilateralmente el territorio, acaso por considerarlo demasiado vasto para su empeño, y actúa como las guerrillas o los francotiradores. Nos dice: vean lo relativo de esos factores estáticos de la comunicación, su perpetua movilidad y paradoja, los aspectos nuevos a que dan lugar sus interferencias; vean la importancia de las estrategias y efectos de lectura, aquí y ahora. Desde esta

óptica, la deconstrucción funciona como un *flash* sinecdótico (o metonímico) que *quiere dar* y *nunca da* cuenta del *todo*.

No queda sino referirse a su ideología, pues la crítica de las ideologías es indispensable para situar y valorar cualquier movimiento cultural o científico. Perteneciendo a la filosofía utópica, deseante y ahistórica que se manifiesta en la década de los 60 (y que culmina en el mayo del 68), orquesta un *entre* y una *fuga*: revisa y disuelve el *canon*, sin proponer —deliberadamente— un modelo orgánico como alternativa. Ahí reside su mayor limitación y, no obstante, su coherencia y su relativa grandeza. Cuando los científicos —acaso irritados por el revuelo y la seducción que han provocado algunas de sus lecturas— le echan en cara tales limitaciones, imponen unos propósitos omnicomprensivos y sistemáticos que la deconstrucción nunca se ha arrogado, sino que, antes bien, ha rechazado *por sistema*.

Si la deconstrucción es un insólito catálogo de lecturas y un archipiélago de actitudes que se engloba en los más extensos territorios del post-estructuralismo de las dos últimas décadas (post-estructuralismo que, centrado en el polo de la recepción, en los procesos de lectura y en la productividad misma del texto en cuanto mensaje semiótica e históricamente hipercodificado, podría abarcar desde la estética de la recepción a la propia pragmática), hay que recordar algo que a menudo se olvida, y que constituye la clave del problema. El nuevo paradigma —inspirado a su vez en los modelos aportados por la teoría de la comunicación y la semiótica— pretende dar cuenta de la obra literaria o de cualquier tipo de texto, no sólo como fenómenos de comunicación, sino también como fenómenos de *significación*. Y es que, junto al sustancial fenómeno comunicativo, determinados tipos de textos (los llamados «artísticos», pero también otros, en determinadas circunstancias) añaden un plus o margen de *significación* que el acto comunicativo no absorbe enteramente, pues en cierta medida lo excede o sobrepasa.

En sus vertientes lingüística y semiótica, la pragmática está consagrando notables esfuerzos a integrar o situar estos excedentes de significación en el propio acto comunicativo.

Pero lo cierto es que, ya se trate de un problema de códigos, de contextos, o del cruce simultáneo de ambos en una instancia de discurso (y recepción) determinada, conceptos como los de denotación y connotación (en cuanto jerárquicos y solidarios) parecen mostrarse insuficientes para explicar satisfactoriamente el problema. De forma simplista, la cuestión podría enunciarse con la siguiente pregunta, que responde a una vivencia por muchos experimentada: ¿cómo es posible que determinados objetos no figurativos o particularmente herméticos —un poema de Mallarmé, Góngora, Celan, Ungaretti; una pintura de Klee o de Rothko— nos provoquen un hondo impacto, una particular e intensa *significación*, sin que hayamos entendido, literalmente, *nada* de ellos, ni siquiera sus intenciones y asunto más elementales? No comunican todavía, sino que sólo *significan* —y a la inversa: una vez comprendidos, asimilados, releídos, una vez entablado el diálogo comunicativo con ellos (en una interpretación que puede ser más o menos correcta, más o menos afortunada), su *significación* última (variable, movediza, sumergida en el haz de las percepciones particulares, de las realizaciones intersubjetivas y pragmáticas) resulta irreductible, incluso si establecemos un cierto «consenso».

¿Ocurre con estos textos como con el flechazo? ¿Son acaso textos que nos seducen, que *deseamos* y nos *desean* (es decir: connotan y *significan*) antes de ser cabalmente descodificados? ¿O estamos ante la significancia, ante el sentido *en cuanto es producido sensualmente*? (Barthes, 1973, págs. 38, 55-56, 68, 78). ¿Qué decir de textos que, como los del barroco, están diseñados con una estrategia anamórfica, prismática o disémica muy consciente? (Nicolás, 1986). De otro lado, ¿cuándo y por qué el silencio —considerado como la no comunicación, punto cero del sentido, límite o afueras de la retórica (Valesio, 1986)— se torna, no obstante, significativo y, más que comunicar, *significa*? (Blanchot, 1959, págs. 227 y ss., 245 y ss.; Steiner, 1976, págs. 34 y ss., 63 y ss.).

Se dirá que estamos ante problemas de recepción, de discurso y de código. Pero una experiencia análoga puede obtenerse de objetos aparentemente más obvios —por ejemplo, un texto realista: *Sarrazine, La Regenta*— que presentan ironías, contradicciones, rugosidades y elementos implí-

citos que obligan a replantearse continuamente su sentido y estructura. La célebre lectura que Dalí hizo del *Angelus* de Millet, o estudios de Barthes como «El tercer sentido» y *S/Z* (1982, págs. 49-67; 1970) son buena prueba de ello. La dimensión obvia de esos textos y aun su temática misma quedan alteradas. Es ahora el propio texto el que, arrojado a la historia y situado en el contexto concreto de sus lecturas, cumple y trasciende su comunicación: nos muestra su estructura y significación en última instancia *imprevisibles*.

Cierto: cabe hacer la historia de las diferentes recepciones de un texto sin que ello menoscabe la supuesta intención o intenciones de su autor. Pero creemos que el autor —que es también, y antes que nada, lector—, y la estructura misma de la obra, son extraordinariamente sensibles a esas recepciones (Jauss, 1967; Vodička, 1968; Senabre, 1986). De otra parte, nunca se explicó suficientemente el problema de la intención o intenciones del autor (que quedaban alojadas en el interior de la obra y sometidas al choque o conflicto con otros elementos de su discurso y estructura). Si hiciéramos un inventario riguroso de los autores que reflexionaron y elaboraron una cierta poética, veríamos que no pocos de ellos —bien por alegóricos, bien por modernos o vanguardistas— fueron plenamente conscientes de su pluralidad de intenciones, o de la ambigüedad misma del sentido. Y se instalaron deliberadamente sobre ellas: la edad media, el barroco, o movimientos como el romanticismo, el simbolismo y casi todas las tendencias artísticas del XX son un excelente banco de pruebas.

La deconstrucción parte de estos supuestos. Cuestiona y abre brecha por territorios que considera insuficiente o incorrectamente explicados. Y, sobre todo, muestra, practica, comenta, *pone en evidencia* (con esa fuerza testaruda, un poco escandalosa y pueril, que tiene todo lo nuevo) lo que llamaríamos la *prueba*. A través de una determinada práctica de la crítica y el comentario, nos indica que los textos —o al menos algunos de sus tipos— pueden, deben (y acaso quieren) ser leídos *también* de *otra* manera. Desafía no ya a la filología ingenua —que a su vez se había visto seriamente afectada y mutilada por las teorías científicas del XX, sino a las posteriores escisiones teórico-críticas unidirec-

cionales, de tipo formalista o temático, vistas como fracasos o falacias. Y, en última instancia, a la teoría misma, a secas.

En ese trayecto sinuoso que lleva del formalismo y el estructuralismo a la deconstrucción, o mejor, al genérico paradigma post-estructural de las dos últimas décadas, hay a su vez ciertos hitos decisivos que generan una suerte de «dialéctica», si entendemos ésta como un proceso discontinuo. En primer lugar, el romanticismo, cuya visión ha sido reactualizada por los propios deconstruccionistas (De Man, 1984): textos como los de Fichte —entre otros— son auténtica semilla de formulaciones nuevas. Pero antes, no podemos olvidar la especial significación de los escritos fragmentados de Heráclito, o el pensamiento entrecortado y paradójico de Pascal (Blanchot, 1969, págs. 149 y ss.). En segundo lugar, los casos señeros de Nietzsche y Mallarmé en las postrimerías del siglo. Creo no exagerar: la poética de Mallarmé es fundamental para entender la deconstrucción, y será determinante para Derrida. Pasando por Blanchot, la llamada deconstrucción no es, a mi juicio, sino una puesta en escena de las propuestas contenidas en textos fragmentarios como el *Libro* y *Mímica*. Sus planteamientos estético-filosóficos, los conceptos mismos de *diseminación* y *escritura*, son pura estela o deriva de la poética mallarmeana. Del autor del *Coup de dés* toma Derrida —frente a Platón— la visión arreferencial y no mimética (al menos en el sentido platónico) de la escritura; la primacía e impenetrabilidad del significante; la exaltación de la escritura y el texto (vistos como actividad y repliegue), su renuncia a la «verdad» y el sentido; por último, la idea misma de la diseminación, como juego de modulaciones y posibilidades infinitas entre el doble gesto de lo leído y lo escrito (Derrida, 1972, «La doble sesión», págs. 264-427). Para el filósofo francés, la avanzada propuesta de Mallarmé es un salto cualitativo. Constituye todo un paradigma: el lugar de una *memorable crisis*, a partir del cual la literatura se convierte ya en otra cosa. Esta crisis no pertenece al simbolismo ni este texto a su época: «La indecibilidad no se debe aquí a una multiplicidad de sentidos, a una riqueza metafórica, a un sistema de correspondiencias. Algo se produce (...) que impide que la poli-

semia posea su horizonte: la unidad, la totalidad, la confluencia del sentido» (Derrida, 1989, págs. 30-35).

Hija (crítica) del estructuralismo, la deconstrucción niega las dos ramas crítico-literarias en que, a lo largo de los 40-50, éste se escinde: la estrictamente formalista y la temática. Pero al negarlas, pretende su superación. La estética de la recepción surge como crítica del enfrentamiento entre los postulados histórico-sociológicos y los inmanentistas; la deconstrucción quiere eliminar radicalmente de su práctica, por insatisfactoria, la vieja dicotomía analítica entre forma y significado. En otras palabras: si ya vimos que los postulados formalistas se trasladan a una nueva perspectiva, y si la crítica temática es objeto de su censura, hay que reconocer que esta última deja también su impronta en el deconstructivismo —huella, por paradójica, no menos significante. Se ha señalado el antecedente de Blanchot (D. G. Marshall, en Azac ed., 1983, págs. 135-55; García Berrio, 1989, págs. 263 y ss.). Es no sólo el crítico más lúcido de Mallarmé, sino modelo vivo de la inscripción paradójica de la escritura, y avanzada de las tendencias límite del significado poético (Blanchot, 1969, págs. 27-146 y 597-611). En un interesante artículo, Todorov (1979) le estudia junto a Barthes, destacándolos como herederos del pensamiento romántico y germen de las nuevas orientaciones críticas; ambos instalan en su discurso la alteridad, el *otro*, subrayando su diferencia.

Pese a sus negaciones (y fascinaciones) del sentido, pese a desmarcarse de las adscripciones temáticas que le achacaron en su primera época, el propio Barthes tiene no poco de los grandes críticos temáticos (Bachelard, Blanchot, Richard, Starobinski). En cierto sentido, leer a Barthes es observar las poderosas huellas y limitaciones del tematismo; encontrar un «temático» sutil, insólito, heterodoxo. Tras *S/Z*, «¿Por dónde empezar?» (Barthes, 1974, págs. 59-70) es un excelente estudio sobre los aspectos temáticos y su complejo y gradual desbrozamiento. Barthes ordena y codifica, pero al tiempo enfoca el sentido por el punto crucial: por donde fluctúa, por donde más se *abre* o *patina*. Junto a la esterografía del significante y la continua irisación o fuga del significado, Barthes acoge los temas para deconstruirlos, para descomponerlos, insistiendo no en su unidad, sino en su «molesta»

estructura prismática, y en las variaciones y ramificaciones de los códigos. Su insistencia en lo paradójico y fluctuante de los contenidos fastidiaría o desconcertaría a un temático de estrechas ambiciones académicas. Todo es poco científico —piensa Barthes—, incluso el discurso que pretenciosamente como tal se presenta.

Señalaré, por último, dos modelos transversales que han de ser subrayados; uno, lingüístico; otro, semiótico. Por una parte, la lingüística de Emile Benveniste, en cuanto sistema de *relaciones* y proyecto de amplias raíces filológicas y antropológicas. Su huella en Barthes es determinante: al colocar al sujeto en el centro de las grandes categorías del lenguaje —destacando su unión con la instancia discursiva— y al dotar de entidad científica la *enunciación* (como distinta del enunciado, en cuanto acto gracias al cual el emisor o locutor manifiesta su presencia en el discurso y toma posesión de la lengua), el gran lingüista francés fundamenta la identidad del sujeto y su lenguaje (Benveniste, 1966, págs. 129-30, 161 y ss., 1975-76, 179 y ss.), posición que está en el centro de muchas investigaciones actuales y que interesa por igual a la filosofía, a la literatura y a la semiótica. El propio Barthes (1975, pág. 163) recordaba al respecto que en los textos hay que buscar no sólo la estructura y rasgos del enunciado, sino las *figuras de la enunciación*. De otro lado, hay que reivindicar la significación operativa y teórica que tiene el canon de la intertextualidad (Kristeva, 1969, 1974; Jenny, 1976) y sus ramificaciones en el amplio concepto de *transtextualidad* de Genette (1982). La intertextualidad incorpora un modelo vertical y dinámico (a la vez semiótico, retórico y psicoanalítico) que rompe el estatismo de no pocos planteamientos de la *doxa* inmanentista, y marca un paso decisivo en la evolución de la propia semiótica. A la deconstrucción, la intertextualidad (unida a la *polifonía* de Bajtin, a la presencia en un texto de varios discursos simultáneos) le resulta constitutiva. Ese círculo dinámico que llamamos proceso comunicativo está también *descentrado*, es errático y excéntrico incluso en los lugares medulares del mensaje y el código. Cada texto es un astro que gira en la constelación (y las fuerzas gravitatorias, centrípetas o centrífugas) de los otros códigos, de los otros tex-

tos. Está lleno de implicaturas. Entonces comprendemos por qué se escapa el sentido pleno del texto. En sus intersecciones nos propone una infinita demora: su propio devenir en la escritura, hecho de rotaciones y deslizamientos, intertextos, rodaduras, márgenes, transformaciones, huellas.

¿Y Barthes? Por la versatilidad y pluralidad de sus inquietudes, por su anticipación y lucidez, avanza en todos los frentes. Releer a Barthes a la altura de los 90 es observar y constatar lo *por venir*. Situado en el cruce (y en la línea de fuerza) de todo un cambio de paradigma, buena parte de sus propuestas —entonces escandalosas y polémicas— se han corroborado, o siguen planteando interrogantes. Cierto: hay varios y sucesivos Barthes. Pese a anticiparse a Derrida en no pocos aspectos (Pozuelo, 1988, págs. 142-43) no es, en rigor, un deconstruccionista; hasta en su última etapa califica sus estudios de «estructurales» y reafirma, aun revisándolas, las nociones de estructura, sistema y código. Y, sin embargo, con él se abre la deconstrucción en literatura. Forma, con Blanchot, la pareja de los dos grandes críticos franceses de nuestro siglo.

Le preocuparon el lenguaje, la sociología, el psicoanálisis, la antropología, la retórica, la poética, la semiología: asociaba e impulsaba cuanto tocaba. Como dice Susan Sontag (1980, pág. 193), «todo lo que escribía era interesante, vivaz, rápido, denso, *agudo*». No es mi objetivo ocuparme de él, sino alojarlo como signo transversal de toda una época. Se ha escrito mucho sobre Barthes (Calvet, 1973; Heath, 1974; varios autores, 1978; Todorov, 1979; Sontag, 1980, págs. 189-200; Strickland, 1981, págs. 127-44; Freedman y Taylor, 1983; Croix, 1987). Diversas revistas le han tributado monográficos (*Tel Quel*, 47, 1971; *L'Arc*, 56, 1974; *Poétique*, 47, 1981). Era muy narcisista, pero supo inscribir al *otro* en su discurso, y crear de sí una atractiva imagen literaria (Barthes, 1975).

Semiólogo, veía todo como lenguaje. En cada objeto de estudio discierne un discurso específico, una determinada retórica. Decía que cada época tiene su propio y único código: lo que difieren son los discursos. Aborda territorios diversos y sugestivos que tienen como nexo su significación, su rareza. Las figuras compuestas de Arcimboldo, la gastro-

nomía (Brillat-Savarin, que asocia con Fourier), la pintura caligráfica de Réquichot o Twombly, la fotografía —o autores como Michelet, Sade, Bataille—. Cuando se ocupa de los clásicos (Recine, Flaubert, Balzac, Proust) no es sino para hacer lecturas atrevidamente sugestivas e insólitas. En su escritura, esas obras se convierten en textos de *placer* y de *goce*. Su nota constante fue su resistencia a la *doxa*, la opinión común, el estereotipo: gustaba de la atopía, la paradoja, la diferencia. Las ideas más interesantes —escribe— suelen ser herejías. Era sin embargo prudente: veía más eficaz la ruptura enmascarada bajo un discurso conformista. «Mi propia posición histórica —decía— es estar en *la retaguardia de la vanguardia*» (Barthes, 1974, pág. 49).

Como el intelectual, el intérprete y el crítico, tenía la pasión (y el tormento) del sentido. Como Borges, el júbilo y el agradecimiento del lector. Como el escritor y el artista, el deseo visceral y erótico de la escritura. Sus textos giran en torno al sentido: van de la fascinación a la negación, con todo tipo de grados y distancias (explosión, connotación, polisemia; rejilla de códigos y lexías; sustracción, diseminación, fuga). Si el sentido es ambiguo (y cuando no lo parece es que se halla «alienado», sujeto a los mitos temático-sociales de lo obvio y la *doxa*) es porque, en última instancia, sólo hay significante, estilo, escritura: un tisú sobre el que sobreimprimimos esa mirada o deseo movedizo (pero siempre inteligente y lúcido) que llamamos lectura).

Las operaciones de leer y escribir se hacen en Barthes interactivas y simultáneas: leemos para escribir; escribimos porque hemos leído (Barthes, 1966, pág. 82; 1973). De lo *lisible* a lo *scriptible* hay quizás un tránsito oscuro, imperceptible, pero en cualquier caso activo y «erótico» que lleva a establecer una muesca, una *diferencia*. El significante es esa seda (semilla, sabor, esencia) que contiene y filtra todas las posibilidades y virtualidades del signo (¿no estamos acaso ante una visión motivada y simbólica de éste?). Por eso, al igual que la obra artística, el razonamiento crítico es para Barthes el despliegue puro de una imagen: una avalancha de puntos de vista, un encadenamiento de metáforas. La literatura, en cuanto escritura (que en Barthes se concentra y manifiesta en el texto, elevado a *fetiche* y paradigma) sólo

puede ser dicha mediante más *escritura* (artística y crítica): un mecanismo empático, un cuerpo textual (y desarticulado, fragmentario, asindético) que contenga las propiedades mismas del objeto que invoca, para reflexionar y profundizar sobre ellas. La *escritura* de Barthes es un perpetuo *feed-back*, un mecanismo indefinidamente autorregenerador (e interrumpido) de las operaciones de la escritura y la lectura; la metafórica superación de los principios convencionalmente antitéticos del «análisis» y la «analogía», de la «compensión» y la «creación», articulados a través del deseo y la *diferencia*. En ese combate accedemos fugazmente al sentido, para comprobar que, multiplicado, desvanecido, y vuelto de nuevo al significante que lo encarna, ese sentido se suspende y se demora. Esa experiencia no es en Barthes apocalíptica, sino dichosa y positiva; hay en ella un puente entre dos orillas (creación y reflexión; escritura y lectura), una epifanía jubilosa. La crítica es un arte y una ciencia. Un análisis coherente, riguroso y, al tiempo, una operación transformadora, taumatúrgica. No busca tanto la verdad como su periferia: la mostración de los mecanismos y efectos de un objeto que, como el texto, presenta una naturaleza poética o imaginaria. A Barthes le preocupa su metalenguaje. Replantea aquel deseo de Óscar Wilde (1891). En la tradición de los críticos-artistas (Blanchot, Bachelard, Benjamin) y de los artistas-críticos (Poe, Mallarmé, James, Valéry, Eliot, Cage, Paz, Pessoa) invita a la no disociación, a la fusión penetrante de teoría, crítica y literatura.

Con extrema lucidez (y generando él mismo un discurso más denso y adelantado que el de la mayoría de sus contemporáneos), Barthes desacraliza la ciencia. Le reprocha su indiferencia, su siempre frustrado afán totalizador, su pretenciosidad optimista e ingenua. Observa su neutralidad engañosa. Si la excepción y la diferencia son el castigo y la refutación del científico, éste suele además ignorar la retórica, las convenciones y prejuicios que genera e impone su propio discurso (su metalenguaje). Un discurso que está hecho también de mitos, de creencias, de subjetividades, de *imaginarios*. Sólo un lector de Popper o Kuhn podría comprender este afán autocrítico del último Barthes, que enlaza con las propuestas epistemológicas y metacientíficas más

rigurosas de nuestro siglo. No es extraño que ame, paradójicamente, a los sabios en los que puede «descubrir un problema, un estremecimiento, una manía, un delirio, una inflexión». Ha sacado provecho del *Curso* de Saussure, pero éste le parece infinitamente más precioso después de conocer «la loca escucha de los Anagramas». Su actitud lúdica, en la estela de Nietzsche, le lleva a imaginar una ciencia dramática y sutil, tendida sobre el reverso carnavalesco de la proposición aristotélica; ciencia que se atreviera a pensar, en un centelleo: *il n'y a de science que de la différence* (Barthes, 1975, págs. 163-64).

El placer del texto y *Fragmentos de un discurso amoroso* (Barthes, 1973, 1977) constituyen así una escritura y una erótica: fundan una práctica y una «acción» (en el sentido retórico) de la textualidad y el deseo. El primero trata de la lectura, la escritura y el texto. *Fragmentos*, de la reflexión y el discurso amorosos. El uno se refleja en el otro. En ambos, la fragmentación como forma —y el deseo y el discurso como temas—. En ambos, la escritura y la enunciación barthesianas, y la literatura como fondo. Comparten, asimismo, una reflexión sobre el lenguaje y una hermenéutica *del significante*, con numerosas claves simbólicas y psicoanalíticas. Pero, mientras el discurso sobre el placer del texto va de una racionalidad y un cierto análisis binario a una progresiva y fascinante deriva (en cuanto *deconstruye* y *desea*, siendo una aplicación y ensayística de las tesis contenidas en «De la obra al texto»), *Fragmentos* actúa a la inversa: reordena y cataloga, a la manera de una enciclopedía, las múltiples pulsiones irracionales del deseo amoroso. De la deriva y el *pathos* iniciales (y *Werther* es una cita recurrente) vamos pasando a una bella y aguda reflexión que, como cuerpo tenso (*schema*, figura) o cuarzo poliédrico, se contrae o dilata, refulge y se cuartea (se inscribe, se textualiza).

Mostrar, señalar un momento, desaparecer. Estamos ante un discurso tropológico: metonimias, metáforas, paradojas. Arte, pues, de y sobre lo *imaginario*, que adopta una forma entrecortada. Más allá de su aparente geometría, la taxonomía y la reflexión —de puro matizadas y sutiles, de puro entreveradas de textos y citas— abren paso, de nuevo, a la dispersión, a la explosión, a la contradicción, a la fuga. *El*

placer del texto y *Fragmentos* son libros complementarios, quiásmicos, realizando desarrollos gemelos y antagónicos de lo mismo: una erótica (casi desconocida en Occidente) del texto y el deseo. Con *Roland Barthes por Roland Barthes* forman lo más personal, atractivo y genuino de la *escritura* barthesiana: es indispensable leerlos en su idioma. Ciertamente, su pretexto es de signo estructuralista. *Fragmentos* es incluso prologado como retrato «estructural» (Barthes, 1977, pág. 13). Pero al sustituir deliberadamente la descripción por la simulación, y al desgranar y descomponer la estructura en el bombardeo múltiple de las perspectivas y unidades que infinitamente la rehacen y la forman, su estructuralismo es ya otra cosa. A través del «grano» del significante, esos textos nos entregan sujeto, reflexión, discurso y objeto: términos simultáneos, puestos ya en interacción continua. Demostración, texto: pura *escritura* en que culmina, se dispersa y rebosa su etapa abiertamente deconstruccionista. En vez de un *canon*, ¿no es esto una ruptura, una *fuga* más allá de los límites, una transgresión romántica?

III. Epílogo

La deconstrucción revisa y disuelve el *canon*; conduce a interpretaciones múltiples e insólitas. Tras bosquejar la topografía y razones de su *fuga*, debemos volver al punto del conflicto donde dejábamos el prefacio, y entrar como epílogo en la cuestión interpretativa. En efecto: ¿el supuesto enfrentamiento entre filólogos y semiólogos no será, en sustancia, un problema hermenéutico? La opción a estas alturas es bien clara, y presenta tres posibilidades, con diferentes objetivos. De un lado, tenemos el modelo restaurador, basado en la *intentio auctoris*. De otro —y en sus antípodas—, la deconstrucción, como hermenéutica negativa o «hermenéutica de la sospecha», basada radicalmente en la *intentio lectoris*. En medio, Ricoeur, y la hermenéutica integrativa, que teniendo muy en cuenta cada uno de los factores implicados en el proceso de comunicación (emisor, mensaje, receptor), trata de integrar la *intentio operis* y la *intentio lectoris* (piezas claves de sus argumentaciones) sin abando-

nar la *intentio auctoris*, pero revisándola y acomodándola a un modelo interpretativo y comunicativo más amplio.

No entraré aquí en la clave genético-historicista e idealista —típicamente decimonónica— del modelo restaurador. Es exclusivo, y parcela también el campo. Al enfrentarse con la obra literaria arrastra un notable idealismo: quiere reducir ese objeto denso y complejo a una sola y difícil lectura, a una única y última transparencia: la que marca el contexto de gestación y la supuesta intención o intenciones del artista. Tiene, en cambio, un objetivo muy preciso, y acreditada la eficacia y solidez de sus métodos a lo largo de muchos años. Sus planteamientos, es cierto, han evolucionado poco. Obras como la de E. D. Hirsch Jr. (1967) —situada en el marco del estructuralismo, y teniendo como fondo la polémica sobre la «falacia intencional» entre el *new criticism* y los neoaristotélicos de Chicago— suponen la formulación teórica más correcta y matizada de su modelo hermenéutico. Junto a la necesidad de reconstruir la «visión típica» del autor —y los problemas que surgen en el intento—, Hirsch consolida la distinción, de raíz fenomenológica, entre *meaning* y *significante*. No sólo eso: incorpora el concepto de implicación sémica, los aspectos macrotextuales de «género» y «reglas», y desarrolla los procedimientos de validez o verificación lógica del significado. Sin embargo, la evolución posterior de la semiótica y los estudios literarios lleva a Hirsch (1984) a no pocas rectificaciones o revisiones, con lo que el propio paradigma de la reconstrucción —ya a la defensiva— queda en buena medida relativizado. Además de ignorar los planteamientos de Gadamer (1960) y las tesis de Jauss (1967), parece impotente para responder al desafío no ya de las prácticas deconstruccionistas, sino al desarrollo general de la semiótica y la ciencia literaria de las dos últimas décadas. De este paradigma poco evolutivo han dependido la antigua crítica y la filología ingenua. Pronto se vio que a menudo los hijos (es decir: las obras) no son como quieren los padres (los autores). En su prólogo al *Quijote*, Cervantes ya tenía plena consciencia de esto, y además de invocar a la libertad del lector, se autotitulaba «padrastro de su novela». Con la llegada del psicoanálisis, cualquier reflexión sobre intenciones se hizo ardua y abstrusa. La

opción restauradora quedó como un orgulloso islote: su error había consistido en creer que podía trabajar beatíficamente, vuelta de espaldas a todo un vasto proceso.

La hermenéutica de la integración es una hermenéutica global, que se fija ante todo en la *intentio operis* y en la *intentio lectoris*, así como en sus respectivas articulaciones fenomenológicas. Tiene sus hitos en Gadamer y Ricoeur, y constituye, hoy por hoy, una hermenéutica realmente moderna, paralela al paradigma que a partir de los 70 adoptan los estudios literarios. Cuestionando la vía iniciada por Scheiermacher —y profundizando en la de Dilthey—, la hermenéutica de Gadamer (1960) pone en tela de juicio que el cometido de la interpretación sea reconstruir exclusivamente el universo histórico y lingüístico originario del texto. La interpretación es un proceso fenomenológico e histórico: no existe un significado único o restrictivo, una interpretación ni literal ni universalmente válida de los textos. El texto está inmerso en la historia, como el autor y el intérprete: entre el mundo presente del intérprete y el mundo «original» y pasado de la obra (tamizado por la tradición histórica de sus posteriores recepciones) se impone una integración, un diálogo, una relación y comprensión interactiva.

Ricoeur, por su parte (1969, 1975, 1986), realiza un impresionante esfuerzo interdisciplinar que hace converger filosofía, retórica y hermenéutica en una síntesis global que atañe específicamente al discurso ficcional y a la obra literaria. Partiendo de Benveniste, desarrolla el proceso *lenguaje→emisor→discurso→obra estructurada→ palabra/escritura* (como texto ya autónomo del autor y sus intenciones)*→texto* (como proyección o proposición de un mundo)*→recepción, lectura* (el texto como mediación y comprensión de sí). Con su énfasis en el distanciamiento metódico y su crítica de la aporía central de la hermenéutica (la disociación entre *explicar*, analizar, describir, y *comprender*, interpretar, valorar, que son actividades totalmente interactivas), y, en fin, con su replanteamiento del concepto de «apropiación» o «aplicación» del texto a la situación presente del lector (acto de recepción-actualización que la hermenéutica tradicional consideraba subjetivo o negativo), Ricoeur completa una nueva

hermenéutica —de raíz semiótica y pragmática— que tiene muy en cuenta todos los factores integrantes del proceso comunicativo. Es decir: el texto como «mediación-proyección» en un proceso comunicativo de signo dinámico; el intérprete y el carácter reconfigurador y cognoscitivo de la lectura; finalmente, el «suceso» diacrónico, que exige una crítica histórica de las ideologías (en la línea de Habermas) que ya no puede ser opuesta a la propia hemenéutica. La rectificación en la noción de recepción —concebida ahora como auténtica estructura, como verdadero *acto del texto*— no elimina en absoluto el «círculo hermenéutico» (en el que, por el contrario, se profundiza): evita, sencillamente, que se convierta en un círculo vicioso (Ricoeur, 986, págs. 101 y ss., 137 y ss., 161 y ss.).

La cuestión radica en que, pese a existir en ambos casos una auténtica «lectura en proceso» (Asensi, 1987, págs. 149 y siguientes), entre la hermenéutica integrativa de Ricoeur y la hermenéutica «negativa» de la deconstrucción hay todavía notables diferencias. La hermenéutica deconstructivista carece de un modelo mínimamente orgánico. Es una hermenéutica de la sospecha: desconfía tanto del autor como de la obra. Es especular, *lisa*, disolvente, paradójica. Procede como los sofistas: se limita a explotar las aporías, el juego de los textos y los códigos. Carecería de interés si no llevara a la *escritura*, que es su única y fundamental experiencia. No hay procedimientos de decisión razonables o refutables que faciliten la elección entre un sin fin de interpretaciones o modelos de propuesta. En el mejor de los casos, seleccionaremos la que nos resulte más ingeniosa. Como dice irónicamente un crítico como Steiner (1987, pág. 41): «¿Por qué trabajar penosamente las exégesis filológico-históricas de la cábala lúrica si se pueden leer las construcciones de los semióticos de Yale? Ninguna *auctoritas* exterior al juego puede legislar entre esas alternativas. *Gaudeamus igitur*».

En cambio, la hermenéutica integradora de Ricoeur, fundada en el sentido, revisa críticamente su perspectiva de análisis y creación. Introduce la escritura y su especificidad derridiana, pero recuperando al sujeto (autor e intérprete), el sistema (los códigos), la historia y el mundo, como elementos interactivos. Su proyecto de comunicación-signifi-

cación tiene, a mi juicio, más complejidad, mayor alcance y relieve. Esta hermenéutica es hoy un modelo válido para la semiótica, la estética de la recepción y las diversas vertientes de la pragmática, en cuanto las absorbe genéricamente en su esquema. Es dudoso que lo sea plenamente para los deconstruccionistas. Por lo demás, de todos son sabidas las diferencias entre Ricoeur y Derrida en un punto esencial: la teoría de la metáfora (Derrida, 1971; 1987, págs. 35 y ss.; Ricoeur, 1975, en especial págs. 103 y ss. y 427 y ss.) No voy a entrar en esta polémica, que considero aún no resuelta, y que es decisiva para una visión coherente de los problemas aquí planteados. Me seduce más la visión general de Ricoeur. En mi opinión, pese a las tautologías y aporías puestas de relieve por Derrida, la metáfora no queda relativizada por esa visión «crepuscular» de su desgaste y perpetuos desplazamientos, sino afirmada en su naturaleza y posibilidades infinitas (diurnas o nocturnas). Derrida no se libera de ella, y en realidad le dedica un particular homenaje: aun en la retirada, en la resaca o en la ausencia se implica la pleamar, torna o subsiste la huella (y el horizonte) de la metáfora viva. ¿Por qué no decir lo mismo del sentido?

Conviven hoy tres opciones hermenéuticas (¿acaso complementarias?) de las que la restauradora y la deconstruccionista —unidas por el modelo integrativo— parecen los respectivos extremos. ¿Será cierto que los extremos se tocan, que para ver con equilibrio hemos de mirar el anverso y el reverso? Paradójicamente, la deconstrucción, como actividad y práctica *heterodoxa*, demuestra una pasión por la glosa y el comentario no menor que la de los propios filólogos. Derrida posee una sólida formación filológica. Ello nos debe hacer recordar, con Steiner (1987), que el problema interpretativo desencadenado por las últimas tendencias viene ya de Kant y Mallarmé. Deriva de una crisis y subversión del sentido, que abandona cualquier tipo de último grado, a una crisis teológica u ontológica (del ser, la lengua y el sentido) que la literatura más significativa del XX (Joyce, Beckett, Kafka, Celan, Huidobro) ha transitado profundamente. Cierto: muchos de los grandes autores de nuestro siglo no escriben ya para comunicar (al menos en el sentido convencional del término), sino para hacer una crítica del lenguaje

como instrumento inadecuado para expresarse; además, los medios de comunicación y la cultura de masas lo han trivializado y corrompido. Una deliberada no comunicación —una tachadura, un rumor, un borboteo verbal o un fulgurante y espeso silencio— es el punto de partida de sus creaciones. De otra parte, estas tendencias artísticas y críticas son, a mi juicio, la culminación de un proceso de lectura individual (ascética y/o burguesa) que se inicia a lo largo de los siglos XVI-XVII, coincidiendo con la aparición de la imprenta. Lectura retirada, apartada, lejos ya del contacto con el emisor, la colectividad o el grupo y que, como ha advertido Ricardo Senabre (1986, págs. 105 y ss.), se desarrolla con la novela, siendo decisiva en la formación y consolidación del nuevo género. No es casualidad que esta forma de recepción coincida históricamente con la revisión hermenéutica de la reforma protestante, y su reivindicación de las lecturas múltiples, libres y privadas de los textos bíblicos.

La literatura se va caracterizando —cada día más— como una auténtica banda estereofónica: un espacio de varias dimensiones que sólo puede oírse según esa profundidad espacial que debe captarse simultáneamente en diferentes niveles. Una filología renovada debe oír ese espacio, esa *estereofonía* y, unida a la semiótica, releer la literatura anterior desde tal perspectiva (Segre, 1963, págs. 70-72, 1979, pág. 6; Lázaro Carreter, 1985, pág. 54; Eco, 1986). El discurso literario, como acción compleja y específica, está en la base de algunos modelos teóricos recientes —empezando por Ricoeur— y engloba lo comunicativo, lo semiótico y lo retórico. La deconstrucción, al ofrecernos esa suspensión relantizada del sentido en textos que se sobreimprimen unos sobre otros, hasta formar un *texto infinito*, sin fin ni principio, responde a una análoga visión de la escritura como acción y suceso interminable: quiere leer, de golpe, toda la partitura, olvidándose de su historia. Pero ya Mallarmé, en su *Coup de dés*, mostraba la utopía, los límites y la imposibilidad de este proyecto. Y, al tiempo, abría la poesía (y, con ella, la escritura) a una dimensión nueva: la obra es la espera de la obra; la presencia de la poesía es venidera. «Sólo en esa espera —escribe Blanchot— se concentra la atención

impersonal que tiene como vías y como lugar el espacio propio del lenguaje» (Blanchot, 1959, pág. 269).

Pero digámoslo claramente. Por encima del énfasis actual sobre el receptor (y contando decididamente con él), debemos tener muy en cuenta que sólo una visión integral que estudie rigurosamente la interacción entre los polos del emisor, mensaje y destinatario (y que cuente con la importancia, para nosotros decisiva, del código o códigos empleados, así como de los sucesivos contextos del acto discursivo) será, por compleja o difícil que resulte, la única que nos lleve a un mejor conocimiento de lo literario. Al situar históricamente el acto comunicativo, la pragmática de la comunicación literaria reduce considerablemente las ambigüedades o indeterminaciones del signo estético, y se convierte en modelo indispensable del propio quehacer filológico. Cierto: al final de tal camino, ahora o mañana, *hay* una lectura mejor, un significado o constelación de significados percibidos, analizados y elegidos entre otros. Fernando Lázaro Carreter (1985, pág. 54) ha llamado oportunamente la atención sobre estas cuestiones: la filología tiene pleno derecho a seguir investigando sobre los aspectos que atañen al autor. Pero creemos que la *vuelta al autor* no ha de ser, en absoluto, un mero *remake* de los planteamientos genetistas y positivistas (todavía útiles, en no pocos casos) o de la filología primitiva o ingenua, sino un replanteamiento global de la cuestión dentro del paradigma integrador al que ha llegado el estado actual de la ciencia literaria. Además, hay épocas históricas diferentes: si la literatura medieval carecía del actual concepto de autoría, la literatura del XX —al menos en sus ejemplos más significativos— le ha dado un auténtico giro copernicano: ha desaparecido la figura convencional del autor, visto ahora como ficción o pura imagen simbólica de su obra. En cambio, el lenguaje, el lector, el texto y los procesos estructuradores y *desestructuradores* de la obra han pasado a convertirse en los protagonistas principales. Hay diversos tipos de textos, prácticas diferentes de escritura (más o menos dialógicas) que generan expectativas y presupuestos teóricos diferentes: la gran literatura del XX —empezando por *Finnegan's wake* o la obra heterónima de Pessoa— es una gigantesca apelación al lec-

tor, que se mide no tanto como un autor como con los inmensos y múltiples territorios de los discursos y el lenguaje. Esto es un hecho insoslayable. Del formalismo y la poética lingüística a las últimas corrientes post-estructuralistas —incluida la deconstrucción—, lo que ha hecho la teoría y crítica de nuestro siglo no ha sido sino asimilar y explicitar —con bastante retraso— lo que ya estaba presente en su propia literatura, observando al tiempo su reflejo o importancia en otras épocas. Desplazándose de la perspectiva tradicional, la deconstrucción nos propone una nueva semiótica: una *hermenéutica del significante*, una «semántica» de las formas artísticas, en cuanto icónicas o simbólicas, irreductibles en su diferencia específica. Y éste es el auténtico ojo del huracán en las más recientes investigaciones estéticas.

Cierto: la tarea realizada por los filólogos e historiadores del XIX y del XX es inmensa. Su labor, imprescindible. Sin ella no podríamos abordar siquiera la mayoría de los textos literarios. Cuidan, curiosamente, de la escritura; constituyen la infraestructura y el origen mismo de nuestros estudios. Urge replantearla a la luz de las nuevas orientaciones y planteamientos que, por sofisticados que parezcan —o poco tranquilizadores y didácticos—, resultan no menos imprescindibles. Sin abandonar sus primitivas funciones, aquella filología debe ampliar su marco y sus objetivos, abordando la delicada complejidad artística de la obra literaria (que es algo más que una mera «paternidad», o que un mero «documento» o «monumento»). Y debe hacerlo con una mentalidad más ambiciosa, profunda y moderna. La teoría y la crítica tienen mucho que decir sobre esto —y no sólo en la fijación de variantes y textos—: más allá de la comprensión elemental o del aporte erudito, que facilita el acceso, la nueva filología ha de enseñar a leer el texto en plenitud o, al menos, de *otra* manera. Entre la literatura y la crítica ha de existir un mismo y arriesgado temblor. No hay que olvidar que la literatura es un peculiar proceso de comunicación, pero también de *significación*, por incómodo que nos parezca. Pues hoy sabemos que sin connotaciones y lectores, sin un diálogo permanente con el texto y sin efectos y experiencias estéticas, no existe eso que llamamos literatura.

BIBLIOGRAFÍA

ASENSI, M. (1987), *Theoría de la lectura. Para una crítica paradójica*, Madrid, Hiperión.

AZAC, J. (ed.) (1983), *The Yale Critics: Deconstruction in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

BARTHES, R. (1964), *Ensayos críticos*, trad. de C. Pujol, Barcelona, Seix Barral, 2.ª ed., 1973.

BARTHES, R. (1966), *Crítica y verdad*, trad. de J. Bianco, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.

BARTHES, R. (1970), *S/Z*, París, Seuil.

BARTHES, R. (1973), *El placer del texto*, trad. de N. Rosa, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

BARTHES, R. (1974), *¿Por dónde empezar?*, ed. de Félix de Azúa, trad. de F. Llinás, Barcelona, Tusquets. Selección de artículos de 1970 a 1972.

BARTHES, R. (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Seuil.

BARTHES, R. (1977), *Fragmentos de un discurso amoroso*, trad. de E. Molina, México, Siglo XXI, 1982.

BARTHES, R. (1982), *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986. Selección de artículos de 1961-1977.

BARTHES, R. (1984), *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1987. Se trata de una excelente recopilación de artículos de 1967 a 1980.

BENVENISTE, E. (1966), *Problemas de lingüística general*, trad. de J. Almela, México, F.C.E., 1971.

BLANCHOT, M. (1959), *El libro que vendrá*, trad. de P. de Place, Caracas, Monte Ávila, 1969.

BLANCHOT, M. (1969), *L'entretien infini*. Trad. de P. de Place, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Avila, 1970.

BUTLER, C. (1984), *Interpretation. Deconstruction, and Ideology*, Oxford, Clarendon Press.

CALVET, L.-J. (1973), *Roland Barthes. Un Regard politique sur le signe*, París, Payot.

CROIX, Arnod (1987), *Barthes, pour une ethique des signes*, Bruxelles. D'Boeck.

CULLER, J. (1983), *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, trad. de L. Cremades, Madrid, Cátedra, 1984.

DE MAN, P. (1970), «Rhétorique de la cécité», en *Poétique*, 4, págs. 455-475.

DE MAN, P. (1971), *Blindness and Insight*, Nueva York, Oxford University Press.
DE MAN, P. (1979), *Allegories of Reading*, New Haven, Yale University Press.
DE MAN, P. (1984), *The Rhetoric of Romanticism*, Nueva York, Columbia University Press.
DERRIDA, J. (1967), *L'ecriture et la différence*, París, Seuil.
DERRIDA, J. (1967b), *De la Gramatología*, trad. de O. del Barco y C. Ceretti, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
DERRIDA, J. (1971), «Mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophiqùe)», en *Poétique*, 5, págs. 1-52.
DERRIDA, J. (1972), *La diseminación*, trad. de J. Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1975.
DERRIDA, J. (1987), *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora*, trad. de P. Peñalver, Barcelona, Paidós, 1989.
DERRIDA, J. (1989), «"¿Cómo no hablar?" y otros textos», trads. de P. Peñalver, F. Torres, C. de Peretti, Barcelona, en *Anthropos Suplementos*, 13.
ECO, U. (1986), «El extraño caso de la *intentio lectoris*», en *Rev. de Occ.*, 69, febrero 1987, págs. 5-28.
FERRARIS, M. (1984), *La svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli "Yale Critics"*, Pavia, Cluep.
FEYERABEND, P. K. (1975), *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*, trad. de F. Hernán, Barcelona, Ariel, 1985.
FREEDMAN, Sanford, y TAYLORD, Carol Anne (1983), *R. Barthes. A Bibliographical Reader's Guide*, New York-London, Garland Pub. CO.
GADAMER, H. G. (1960), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1977.
GARCÍA BERRIO, A. (1989), *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
GENETT, Gérard (1982), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989. Trad. de C. Fernández Prieto.
HASSAN, I. (1986), «Pluralism in Postmodern Perspective», en *Critical Inquiry*, 12, 1, págs. 503-520.
HEATHA, S. (1974), *Vertige du déplacement, lecture de Barthes*, París, Fayard.
HIRSCH Jr., E. D. (1967), *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press.
HIRSCH Jr., E. D. (1984), «Meaning and Significance Reinterpreted», en *Critical Inquiry*, 11, 2, págs. 202-225.
JAUSS, H. R. (1967), «La historia literaria como desafío a la ciencia literaria», en H. U. Gumbrecht (ed.), *La actual ciencia literaria alemana*, Salamanca, Anaya, 1971.
JENNY, L. (1976), «La stratégie de la forme,» en *Poétique*, 27, págs. 262-276.

KUHN, T. S. (1962), *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. de A. Contín, Madrid, F.C.E., 1981.
KRISTEVA, J. (1969), *Semeyotiqué. Recherches pour un Sémanalyse*, París, Seuil.
KRISTEVA J. (1969), *La révolution du langage poétique*, París, Seuil.
LÁZARO CARRETER, F. (1985), «El poema lírico como signo», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Actas del Congreso Internacional Sobre Semiótica e Hispanismo* (1983), vol. I, *Theoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, Gredos, 1985.
LEITCH, V. B. (1983), *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction*, Nueva York, Columbia University Press.
NICOLÁS, C. (1986), *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*, anejo nº 5 del «Anuario de Estudios Filológicos», Salamanca, Ediciones Universidad de Extremadura.
POZUELO YVANCOS, J. M. (1988), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
RICOEUR, P. (1969), *Le conflict des interprétations. Essais de herméneutique*, París, Seuil. Hay versión española de H. Conteri en 3 vols., Buenos Aires, La Aurora, 1984.
RICOEUR, P. (1975), *La metáfora viva*, trad. de G. Baravalle, Buenos Aires, Megápolis, 1977.
RICOEUR, P. (1986), *Du texte à la action. Essais de herméneutique II*, París, Seuil.
RORTY, R. (1984), «Deconstruction and Circumvention», en *Critical Inquiry*, 11, 1, págs. 1-23.
SEGRE, C. (1963), *I signi e la critica*, Torino, Einaudi.
SEGRE, C. (1979), *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Turín, Einaudi.
SENABRE, R. (1986), *Literatura y público*, Madrid, Paraninfo.
SCHOLES, R. (1988), «Deconstruction and Communication», en *Critical Inquiry*, 14, 2, págs. 278-295.
SONTAG, S. (1980), *Bajo el signo de Saturno*, trad. de J. Utrilla, Barcelona, Edhasa, 1987.
STEINER, G. (1976), *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, trad. de M. Ultorio, Barcelona, Gedisa, 1982.
STEINER, G. (1987), «Presencias reales», en *Rev. de Occ.*, 69, febrero 1987, págs. 29-54.
STRICKLAND, G. (1981), *Structuralism or Criticism? Thoughts on How we Read*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
TODOROV, T. (1979), «La réflexion sur la littérature dans la France contemporaine», en *Poétique*, 38, págs. 131-148.
VALÉRY, P. (1943), *Tel Quel II*, París, Gallimard, 1971.
VALESIO, P. (1986), *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bolonia, Il Mulino.
VARIOS AUTORES (1978), *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*, París, Union Générale d'Editions.

VODIČKA, F. (1968), «Historia de la repercusión de la obra literaria», en el col. *Lingüística formal y crítica literaria*, Madrid, Alberto Corazón, 1970. Trad. de Esther Benítez.

WILDE, O. (1891), «The Critic as Artis», en *Plays, Prose, Writings & Poems*, Londres, Dent, 1967, págs. 1-66.

JACQUES DERRIDA. DECONSTRUCCIÓN Y CIENCIAS DEL ESPÍRITU*

MAURIZIO FERRARIS

Al intentar definir el concepto de deconstrucción, nos vemos obligados a formalizaciones más bien abstractas. Las razones de dicha dificultad provienen, a nuestro entender, de la naturaleza eminentemente *contextual* del proyecto deconstructivo. Deconstruir significa, de hecho, en la práctica de Derrida, actuar en contextos convencionales desestabilizándolos, convirtiéndolos en algo perturbante, 'descontextualizándolos'. Baste pensar en las características de las deconstrucciones derridianas, que no se presentan bajo una arquitectura sistemática, sino que más bien parten, 'rapsódicamente', de los lemas esparcidos por la 'enciclopedia' de nuestra tradición.

En la *Lettre à un ami japonais*[1], en la cual Derrida intenta definir el término 'deconstrucción' a la vista de una traducción en japonés (operación no fácil precisamente por la diferencia de las tradiciones lingüísticas), se lee:

> La palabra «deconstrucción», como cualquier otra palabra, tiene valor sólo si está inscrita en una cadena de sustituciones posibles, en aquello que tranquilamente se llama «contexto». Para mí, en función de lo que he intentado y aún intento escribir, tiene solamente interés en un cierto contexto —en el que sustituye y se deja determinar por otras muchas palabras, por ejemplo, *écriture*, *trace*, *différance*,

---

* Título original: «Jacques Derrida. Decostruzione e Scienze dello Spirito», ensayo incluido en el libro *La Svolta testuale. Il decostruzionismo in Derrida, Lyotard, gli «Yale Critics»*, Unicopli, 1987, págs. 33-79. Traducción de Carme Pastor y Manuel Asensi. Texto traducido y reproducido con autorización del autor.

[1] J. DERRIDA, *Lettre à un ami japonais*, 1983 (inédito, excepto en japonés).

> *supplément, hymen, pharmakon, marge, entame, parergon*, etc.—. Por definición, la lista no se puede cerrar, y yo he citado simplemente unos nombres, lo cual es insuficiente y solamente económico. De hecho, hubiese sido necesario citar unas frases y unas concatenaciones de frases que a su vez determinan, en algunos textos míos, aquellos nombres.
>
> ¿Qué es la deconstrucción?, ¡todo!
>
> ¿Qué es la deconstrucción?, ¡nada!
>
> No creo, por todo esto, que sea una *palabra buena*. Sobre todo no es bonita. Cierto que ha servido, en una situación bien determinada. Para saber lo que la ha impuesto en una cadena de sustituciones posibles, a pesar de su fundamental imperfección, habría que analizar y deconstruir esta «situación bien determinada».

Los tres parágrafos que siguen están dedicados a otros aspectos de aquella «situación bien determinada» en la cual actúa el concepto de deconstrucción: las relaciones existentes entre la deconstrucción y las 'filosofías del desenmascaramiento' que han alimentado la denominada Nietzsche-Renaissance francesa de los años sesenta y setenta; la relación entre hermenéutica y gramatología a la luz del concepto de *écriture* que Derrida desarrolla (como dejan suponer varias declaraciones muy explícitas, presentes en sus textos, y analogías conceptuales a nuestro entender evidentes) partiendo de las adquisiciones estéticas de las vanguardias románticas francesas del XIX y XX (Flaubert, Valéry, sobre todo Mallarmé); y el problema, hermenéutico y etnológico, de la definición de 'nuestra' tradición *vis à vis* con su pasado prefilosófico (el llamado pensamiento salvaje) —tal y como es afrontado por Derrida—.

Esta disposición se propone —a través de una organización preferentemente genérica: los orígenes y el desarrollo de la deconstrucción en la filosofía francesa de los últimos veinte años— indicar algunos temas clave de la gramatología: ante todo, el concepto mismo de deconstrucción; después, los temas conexos de *écriture, interpretación* y *tradición*.

Obviamente, se han dejado de lado otros aspectos casi igualmente importantes: las relaciones con el estructuralismo, con la semiología, con la lingüística y el psicoanáli-

sis —en general, con cada una de las ciencias humanas—. La misma etnología se utiliza, en el parágrafo tercero, como caso típico y sintomático de un problema extrametódico. Esto depende principalmente del hecho de que la unidad temática más compleja de estas tres distintas situaciones se ofrece desde una confrontación con la hermenéutica, que es considerada aquí como una corriente filosófica afín a la deconstrucción en las preguntas que se formula pero distinta en sus respuestas.

1. Envejecimiento de la «escuela de la sospecha»

1. Ha sido Paul Ricoeur, en su ensayo sobre Freud *De l'interprétation*[2], quien ha asignado el nombre común de «escuela de la sospecha» a la tríada Nietzsche-Freud-Marx. Según Ricoeur (que con ello sintetiza una posición muy difundida en la cultura contemporánea), el vínculo de unión entre pensadores tan alejados, al menos originariamente a causa de sus métodos e intenciones, como Nietzsche, Freud y Marx, consistiría en una actitud común «desenmascarante», en una desmitificación programática y radical.

Pensar, para la «escuela de la sospecha», significa interpretar. Pero la interpretación sigue un proceso «vertiginoso»: para ella, no sólo son engañosas y mixtificantes las tradiciones, las ideas recibidas, la ideología, sino que la misma noción de «verdad» es el efecto de una estratificación (y mixtificación) histórica que tiene orígenes retóricos, emotivos, interesados.

Lo «propio», el sentido auténtico por el cual las apariencias y las formaciones secundarias son la metáfora, es a su vez algo oscuro y derivado, algo que debe ser sometido a interpretaciones. Como escribe Nietzsche en una página del *Libro del filósofo*:

---

[2] Cfr. P. Ricoeur, *De l'interpretation. Essai sur Freud*, París, Ed. du Seuil, 1965; traducción italiana, *Della interpretazione. Saggio su Freud*, Milán, Il Saggiatore, 1966, especialmente las págs. 46 y ss. de la traducción italiana (*L'interpretazione come esercizio del sospetto*).

> La verdad son ilusiones que han olvidado que lo son, metáforas que han perdido su forma sensible, monedas que han perdido su cuño y que pasan entonces a ser consideradas, no como moneda, sino como metal[3].

Incluso bajo la influencia de circunstancias exteriores, pertenecientes a la historia de la cultura en un sentido amplio, la «escuela de la sospecha» ha tenido, especialmente en los últimos veinte años, una gran fortuna (pensemos, por ejemplo, en fenómenos como la Nietzsche-Renaissance en Francia y después en Italia, en la difusión masiva del psicoanálisis, etc.).

Pero, por otra parte, y posiblemente no sólo por la decadencia de las circunstancias 'culturales' que decidieron su éxito, la «escuela de la sospecha» manifiesta hoy señales muy evidentes de obsolescencia. Un envejecimiento más evidente en cuanto que, viceversa, la hermenéutica 'en general' (y en particular el pensamiento de Gadamer) tiende actualmente a situarse como horizonte totalizador de la filosofía 'clásica', de la reflexión extrametódica en torno a la tradición filosófica y lingüística.

Es más, como preliminar se podría avanzar la hipótesis de que la hermenéutica ha conseguido su propio rol unificante de *koinè* lingüística y teórica, precisamente dejando entre paréntesis las intenciones más netamente desenmascarantes de la «escuela de la sospecha», y presentándose no como una ruptura y superación de la tradición filsófica, sino como su memoria y conservación.

Por cuanto puedan ser obvios los motivos de la 'escuela de la cultura' que han decretado el envejecimiento de la «escuela de la sospecha» y la afirmación de la hermenéutica en el sentido gadameriano, quedan abiertas en el plano más propiamente teórico al menos tres interrogaciones, a las cuales intentaremos responder en parte: ¿cuáles son los límites intrínsecos de la hermenéutica de la sospecha?, ¿cuál es su relación con la hermenéutica gadameriana?, y, sobre todo, ¿cuáles son las peculiaridades de la gramatología de

---

[3] Todavía no disponible en las *Opere*, edición de Colli y Montinari, *Il libro del filosofo* está traducido en un volumen aparte, Roma, Savelli, 1978. La cita (aquí ligeramente modificada) se encuentra en la pág. 76.

Derrida (que surge en el clima de las 'filosofías del enmascaramiento', pero que las supera con soluciones originales), respecto a la hermenéutica?

2. Dos análisis, de Foucault y de Derrida, nos ayudan a definir mejor algunos límites intrínsecos de la hermenéutica de la sospecha.

Ante todo, Foucault, en un escrito de 1964[4], reconoce dos riesgos que amenazan las prácticas de Nietzsche, Freud y Marx: el *nihilismo* y el *dogmatismo*. En primer lugar, el nihilismo, porque, como escribe Foucault, la profundización de la interpretación «desenmascarante», precisamente por lo que supone el constante paso de una interpretación a otra (detrás de una máscara se ocultan otras; las metáforas se suceden hasta el infinito, sin llegar nunca a un *terminus ad quem)*, puede llevar a la conclusión de que no hay, propiamente, nada que interpretar y que todo el proceso hermenéutico se resuelve en sí mismo.

De hecho, este titubeo nihilista caracteriza no sólo la hermenéutica de la sospecha, sino la hermenéutica en general (pensemos en algunos rasgos típicamente nihilistas tomados de la reflexión gadameriana, para la cual la noción 'fuerte' de verdad se disuelve en un diálogo difuso, en un intercambio colectivo de significados, que no se apoyan en ningún referente estable, y que no conducen a verdades definitivas). Y, sin embargo, en el caso de la hermenéutica de la sospecha, esta disolución nihilista del referente de la interpretación asume, según Foucault, tonalidades aporéticas tales como para conferir rasgos patológicos a una hermenéutica que —a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con Gadamer— es de tendencia «vertiginosa». Se llega entonces, escribe Foucault, a «una hermenéutica que se enrosca sobre sí misma. Y entra en el territorio de los lenguajes que se autoimplican constantemente, en la región mítica de la locura del puro lenguaje»[5].

---

[4] M. FOUCAULT, «Nietzsche, Freud, Marx», en *Cahiers de Royaumont*, n. 6, París, Ed. de Minuit, 1967 (actas del congreso internacional de Royaumont sobre Nietzsche, 1964), págs. 182-92.

[5] FOUCAULT, *Nietzsche, Freud, Marx*, pág. 192.

A su vez, el dogmatismo constituye la otra cara de la autoimplicación nihilista de las interpretaciones; en un cierto sentido, es su formación. «Mejor un sentido cualquiera que la ausencia de sentido», escribe Nietzsche en la *Genealogía de la moral* describiendo la génesis de los ideales ascéticos; cansado de máscaras, el intérprete puede pararse en una máscara cualquiera, o bien valerse de una gris hermenéutica preformada, para la que a cualquier significante le correspondería un significado estable.

Se crea así un código, y la hermenéutica se transforma en una semiótica. Escribe Foucault:

> Una hermenéutica que, de hecho, se repliega sobre una semiótica cree en la existencia absoluta de signos: abandona la violencia, lo inacabado, la infinidad de las interpretaciones, para hacer reinar el terror del indicio, y sospechar del lenguaje[6].

Una vez más, nos encontramos frente a la ambigüedad implícita en toda hermenéutica de la sospecha, siempre suspendida entre un exceso y un defecto de interpretación: una duplicidad que anida en cada llamada a una racionalidad desenmascarante, que puede también traducirse en los términos de una dialéctica del Iluminismo tal y como la esbozaron Adorno y Horkheimer:

> Nietzsche ha comprendido, como pocos después de Hegel, la dialéctica del Iluminismo, y ha enunciado la relación contradictoria que lo une al dominio. Se necesita «difundir el Iluminismo en el pueblo, para que los curas se conviertan todos en curas con mala conciencia, y lo mismo ha de hacerse con el Estado. La tarea del Iluminismo es la de hacer de toda la conducta de los príncipes y de los gobernantes, una mentira internacional». *Por otro lado, el Iluminismo ha sido siempre un instrumento de los «grandes artistas del gobierno»*[7].

---

[6] Ibidem.

[7] M. Horkheimer, Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido Verlag, 1947; traducción italiana: *Dialettica dell'illuminismo*, Turín, Einaudi, 1974, pág. 53 (la cursiva es nuestra).

Nihilismo y dogmatismo se refuerzan mutuamente; el desenmascaramiento tiende o bien a volverse sobre sí mismo, o bien a depositar las bases de un nuevo mito dogmático, eventualmente caracterizado por un «horror mítico al mito»[8].

Pero si los análisis de Foucault tienden a indicar los límites presentes en los titubeos (sean éstos inevitables o no) de una hermenéutica de la sospecha, Derrida —especialmente en el examen de la «mitología blanca»[9], que constituiría el núcleo de la «metafísica occidental»— reconoce una disfunción *constitutiva*, o una contradicción *originaria* que caracteriza el proyecto desenmascarante en cuanto tal.

El fragmento de Nietzsche referido más arriba, y que Derrida comenta en su ensayo sobre las «mitologías blancas», se presenta en primera instancia como una tentativa de «superación de la metafísica» a través de una hermenéutica particularmente extremizada. Nietzsche parece desvelar las cláusulas metafísicas que anidan dentro del mismo concepto de «verdad», que se revela como una simple metáfora.

Pero, objeta Derrida, ¿estamos seguros de que esta voluntad de desenmascaramiento no es solidaria, de modo profundo y constitutivo, con la historia de la metafísica? Aparentemente, Nietzsche desvela de forma iluminista una típica «mitología blanca», la creencia en un fundamento estable de la verdad, en una postura objetiva de lo verdadero, más allá de las contaminaciones, de la *doxa* y de los intereses. Pero, de hecho, este desenmascaramiento se presenta estrechamente emparentado con aquello que se quiere desmitificar, es decir, se da como 'clásicamente' metafísico.

¿Qué es la metafísica, prosigue, en efecto, Derrida, sino la ambición de desvelar las metáforas, de traspasar el velo de la apariencia? En vez de la metáfora de la moneda, a la cual se había referido Nietzsche, habría que tener en consideración la metáfora de la luz —entendida como imagen general

---

[8] Ibidem, pág. 37.

[9] J. DERRIDA, «La Mythologie blanche», en *Poétique*, n. 5, 1971, ahora en J. DERRIDA, *Marges —de la philosophie*, París, Ed. de Minuit, 1972, págs. 247-324. Cfr., particularmente, la última parte del ensayo, *La métaphysique de la métaphore*, en las págs. 308 y ss.

de toda hermenéutica de la sospecha y de toda metafísica—, que ilustra bien cómo el deseo de desenmascarar, más que dejarnos al resguardo de la metafísica, es, de hecho, la esencia misma de aquello que, en la tradición de Nietzsche y de Heidegger, lleva este nombre.

> Metáfora fundadora —escribe Derrida— no sólo como metáfora fotológica (y, a propósito de esto, toda la historia de nuestra filosofía es una fotología, nombre que se da a la historia o al tratado de la luz), sino como metáfora: la metáfora en general, pasaje de un ente a otro, o de un significado a otro, autorizado por la *sumisión* inicial y por el desplazamiento *analógico* del ser bajo el ente, es la pesadez inicial que retiene o reprime irremediablemente el discurso de la metafísica. Destino que sólo con una cierta ingenuidad se puede considerar como el reprobable y transitorio accidente de una «historia», como un lapsus, un error del pensamiento *en* la historia *(in historia)*. Es, *in historiam*, la caída del pensamiento en la filosofía, por medio del cual la historia *se ha encauzado* [10].

La voluntad de desenmascarar —de echar luz más allá del velo de las apariencias, de llegar a lo propio que se esconde detrás de la metáfora— no es el acto final de la metafísica, el «mediodía de los espíritus libres» del que habla Nietzsche; al contrario, es precisamente el acto inicial de cualquier metafísica. Por otro lado, la metafísica no lo es en tanto que ignora que la misma «verdad» no es más que una antigua metáfora: lo es, más bien, porque, consciente del carácter metafórico de los propios enunciados, ha intentado, a lo largo de toda su «historia», reducir lo metafórico a lo propio, a lo adecuado, a lo conceptualmente unívoco.

Si se la contempla desde esta perspectiva, que ha dejado de estar desligada de una dialéctica del Iluminismo, para estar más bien ligada a la interpretación heideggeriana de la «historia de la metafísica» como historia del olvido del ser, la hermenéutica de la sospecha se presentará entonces como

---

[10] J. DERRIDA, «Force et signification», en *Critique*, ns. 193-194 (junio-julio de 1963), ahora en *L'écriture et la différence*, París, Ed. du Seuil, 1967; traducción italiana: *La scrittura e la differenza*, Turín, Einaudi, 1971, pág 34.

la culminación de aquel acontecimiento. El sujeto que «desvela», que reconoce más o menos nihilísticamente los múltiples fondos que se esconden detrás de lo metafórico (o de la conciencia freudiana, o de la falsa conciencia objeto de la crítica de la ideología), es precisamente el sujeto metafísico por excelencia, que encarna la propia voluntad de potencia en la «voluntad de interpretación».

3. Se confirma por esta vía la conclusión, no demasiado paradójica, de que la hermenéutica de la sospecha es un típico ejemplo de pensamiento «fuerte», perentorio y metafísico —no menos que las convicciones ingenuas, positivas o ideológicas, que ella se propone desenmascarar—. Y ello no sólo por los titubeos posibles en que pueda resolverse (el nihilismo de la interpretación o bien el dogmatismo, la obstinación en una semiótica o en una estructura), sino principalmente por la tesis enfáticamente desenmascarante que la anima.

Tal consideración se aclara mejor cuando se intenta una clasificación de esta modalidad hermenéutica dentro del cuadro tipológico propuesto por Gadamer en *Verdad y método* [11]. Refiriéndose específicamente a la estética de la interpretación de las obras de arte entregadas por la tradición, Gadamer hace preceder la exposición de su propio modelo interpretativo por el análisis de dos modalidades hermenéuticas que estima insuficientes: la *reconstrucción* según Schleiermacher, y la *integración* propuesta por la filosofía hegeliana de la historia [12]. Referirse hermenéuticamente a las obras del pasado —escribe Gadamer— no significa ni reconstruir el mundo histórico originario, como se proponía Schleiermacher, ni simplemente, según el modelo hegeliano, inscribir la obra en una teleología histórica que la motivaría, instituyendo una mediación efectuada por el pensamiento con la vida presente.

En la perspectiva gadameriana, la integración como

[11] H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1972; traducción italiana: *Verità e metodo*, Milán, Bompiani, 1983.

[12] Cfr., specialmente, las págs. 202-7, *Ricostruzione e integrazione come compiti ermeneutici*, de la traducción italiana de *Verità e metodo*.

práctica hermenéutica requiere una mediación distinta, efectuada no por un espíritu absoluto, sino por una tradición esencialmente lingüística, con la obra que aquella misma tradición le entrega. La relación hermenéutica se compone, por tanto, de una tradición, transmisión y traducción, que integra todo lo que en el curso del tiempo la obra pierde inevitablemente —el mundo histórico y espiritual en el cual ha surgido— con la historia (en gran medida accidental: no orientada, teológica y perentoria) de sus interpretaciones, de su «fortuna» —que es parte integrante, por lo tanto, de la misma obra, del objeto a interpretar en cuanto tal.

En el concepto de *Wirkungsgeschichte* [13], de «historia de los efectos», se asume que la obra es constitutivamente bastarda, es decir, que la interpretación se efectúa en un territodrio ya comprometido; y que, por consiguiente, el «desenmascaramiento» no es en rigor posible. Por volver al ejemplo de Nietzsche de la verdad como metáfora antigua, resultaría desde esta perspectiva que el sentido —la reducción de la metáfora, el descubrimiento de lo «propio» que se escondería tras el tropo metafórico— es constitutivamente inalcanzable; y que la interpretación consistiría más bien en una relación, más difundida y menos perentoriamente desenmascarante, con la sucesión histórica de las interpretaciones, de las metáforas, de las transferencias de sentido.

Más exactamente, si intentamos insertar la hermenéutica de la sospecha en la tipología gadameriana, nos daremos cuenta de que la voluntad de traspasar el velo (histórico, ideológico, positivo) de la apariencia —o la voluntad de traspasar la metafísica *tout court*— muestra una visible afinidad con el proyecto reconstructivo de Scheleiermacher, es decir, con el proyecto de una hermenéutica que recorre las articulaciones internas y externas de la obra para restituirle, junto con la estructura, el mundo histórico en el cual ella se ha constituido, el origen. En efecto, aunque —sobre todo en Freud y en Nietzsche— a la escuela de la sospecha no le falten cautelas «antimetafísicas» (un mayor interés por los efectos, por las vicisitudes que han generado una determi-

[13] Cfr. *Il principio della «Wirkungsgeschichte»*, en GADAMER, *Verità e metodo*, págs. 350-63.

nada concepción teórica y moral), la intención hermenéutica apunta hacia un análisis reconstructivo.

Como demuestran de manera ejemplar las vicisitudes históricas del freudismo, y la misma metapsicología freudiana, la hermenéutica de la sospecha tiende de hecho a establecer una relación directa y propiamente «metafísica» con la naturaleza, con las causas directas, las pulsiones inmediatas, los orígenes biológicos y metahistóricos de los comportamientos.

Se puede, por consiguiente, aplicar a la escuela de la sospecha todo lo que Gadamer escribe a propósito de la hermenéutica «reconstructiva» de Schleiermacher:

> En definitiva, tal definición de la herméutica no es menos contradictoria que cualquier otra restitución o restauración de una vida pasada. Desde el punto de vista de la historicidad de nuestro ser, la reconstrucción de las condiciones originarias, como cualquier otro tipo de restauración, se revela una empresa destinada al fracaso. La vida que se restaura, recuperada de su estado de ajeneidad, no es ya la vida originaria. Ésta adquiere solamente, en el perdurar de la ajeneidad, una segunda existencia en el plano de la cultura (...). Así una operación hermenéutica que entendiera el comprender como restauración del origen quedaría como pura comunicación de un significado perentorio[14].

Respecto a los intentos reconstructivos que animan tanto a la hermenéutica de la sospecha como, si bien con fines distintos, a la hermenéutica schleiermacheriana, el proyecto de integración, tal como es propuesto por Gadamer, se presenta más declaradamente como una práctica «débil», menos perentoria y metafísica.

Del mismo modo que la integración hegeliana, la hermenéutica gadameriana parte de la conciencia de la imposibilidad de una restauración, de una interpretación definitiva o de una transparencia total. Pero la sustitución, efectuada por Gadamer, de la filosofía hegeliana de la historia (teleológica, fundada, motivada) por el concepto de *Wikungsgeschichte* depotencia ulteriormente la voluntad «desemasca-

[14] Ibidem, pág 205.

rante» depositada en el acto hermenéutico. La interpretación no asume ya como cuadro la intención de una restitución-restauración integral del origen; es más, no se usa siquiera para motivar la sucesión de las interpretaciones y de las transformaciones, del «tiempo fuerte» de la historia. Ésta sigue la sucesión —en la última instancia accidental— de una serie de interpretaciones diferenciadas, que modifican al mismo tiempo el objeto de la interpretación y nuestra conciencia (y muestra tentativa) de intérpretes.

En vez de presentarse como la continuación de una transparencia definitiva, de una evidencia no opinable, la hermenéutica aparece aquí inmersa en una opacidad constitutiva. Ante todo, la *Wikungsgeschichte*, escribe Gadamer:

> «Decide anticipadamente sobre aquello que a nosotros se nos presenta como problemático y como objeto de investigación, y nosotros nos olvidamos de la mitad de aquello que integra, aún más olvidamos la entera verdad del fenómeno histórico de asumir tal fenómeno, en su inmediatez, como la verdad completa» [15].

Si, en definitiva, la hermenéutica de la sospecha está sujeta, no menos que la hermenéutica reconstructiva de Schleiermacher, a la ilusión historicista por la cual no se cuestiona el cuadro histórico que condiciona al sujeto de la interpretación, por el contrario la hermenéutica gadameriana parte del conocimiento de las determinaciones históricas que se definen como intérpretes. La «integración» hermenéutica es, por tanto, ante todo, una práctica transitoria, cambiante, precaria: «Ser histórico significa no poder resolverse nunca totalmente en autotransparencia» [16].

Llegados a este punto, nos podemos preguntar si todas las exigencias «depotenciantes» con referencia a la perentoriedad de la hermenéutica de la sospecha han sido satisfechas por el proyecto gadameriano.

En la medida en que está orientado hacia una opacidad que suspende las intenciones más perentorias de la hermenéutica de la sospecha, el modelo integrativo de Gadamer

[15] Ibidem, pág 351.
[16] Ibidem, pág 352.

presenta al menos una característica que se expone inmediatamente a la crítica. Se trata del evidente predominio de la *continuidad* (entre presente y pasado, sobre todo, pero también entre los diferentes momentos de una tradición) que la caracteriza. Una tendencia hacia lo continuo que actúa en dos direcciones: la primera, es el acceso poco problemático del intérprete al cotejo de los legados (textos, documentos, monumentos) de una tradición; la segunda, es la posibilidad, en definitiva demasiado fácilmente reivindicada por Gadamer, de instituir un diálogo productivo entre los textos de aquella tradición y las condiciones actuales del diálogo social.

Las dos tendencias son, obviamente, correlativas. En la terminología heideggeriana, se podría decir que Gadamer presenta la tradición de una forma demasiado neta, que elude con demasiada rapidez las censuras y las diferencias que actúan en ella [17]. Las observaciones presentes en *Verdad y método* sobre la interpretación de los textos escritos son muy indicativas a este respecto. De hecho, Gadamer escribe:

> En la forma de lo escrito, todo aquello que es transmitido es contemporáneo de cualquier presente. En esto se observa una peculiar coexistencia entre pasado y presente, ya que la conciencia presente tiene la posibilidad de acceder libremente a toda tradición escrita, sin tener que recurrir a la transmisión oral, que mezcla noticias del pasado con el presente, pero dirigiéndose directamente a la tradición literaria, la conciencia comprendente obtiene una auténtica posibilidad de ensanchar su propio horizonte, enriqueciendo así su propio mundo con una nueva dimensión [18].

Por la escritura (es decir, como pura idealidad sin contaminaciones ni mediaciones espurias con el presente, como sucede con la palabra) adquiere una paradójica simultaneidad con el presente. Una simultaneidad que se caracteriza,

---

[17] Sobre la prevalencia del modelo de continuidad en la interpretación gadameriana de la obra de arte, y también en la hermenéutica de Gadamer en general, véase G. VATTIMO, *Estetica ed ermeneutica*, en «Rivista de Estetica», n.s., n. 1, 1979, págs. 3-15.

[18] GADAMER, *Verità e metodo*, pág 448.

además, por una gran transparencia, por una «evidencia» peculiar del texto escrito —en resumen, por una voluntad de comunicación que Gadamer asume como muy poco problemática:

> En todo lo que nos ha llegado en forma de escritura, está presente una voluntad de duración a través de la que se ha forjado aquella peculiar forma de permanencia que llamamos literatura. *En ella no se dan solamente un conjunto de monumentos y de signos.* Aquello que pertenece a la literatura posee, por el contrario, propia y específica contemporaneidad con cada presente. Comprender la literatura no significa remontarse a una existencia pasada, sino participar en el presente de un contenido del discurso[19].

Dirigidas contra la voluntad reconstructiva —que, al contrario, aspiraría a restituir a través de la interpretación el pasado en cuanto pasado, el origen de su integridad, la verdad objetiva de las intenciones del autor de un texto— estas consideraciones tienden a definir el escrito como vehículo de la tradición, en los términos de una idealidad abstracta del lenguaje. Escribe Gadamer:

> En el escrito, el lenguaje adquiere su verdadera espiritualidad, puesto que, frente a la tradición escrita, la conciencia comprendente alcanza su posición de plena soberanía. No depende ya de nada extraño. *La conciencia que lee está así, potencialmente, en posesión de la historia*[20].

No siendo ya una repetición del pasado, la comprensión se convierte en participación de un sentido presente. Garantizada por la espiritualidad del escrito, una continuidad fundamental une los momentos dispersos (y remotos, transcurridos, tal vez no totalmente comprensibles) presentándolos en la interpretación. El concepto de integración, tal y como lo elabora Gadamer, induce a preguntarse si el primer deber hemenéutico no será tanto establecer un medio entre nosotros como intérpretes y la tradición a la cual presumimos pertenecer, como preguntarnos si es legítima aquella

---

[19] Ibidem, pág 450 (las cursivas son nuestras).
[20] Ibidem, pág 449.

presunción —y, en consecuencia, si nuestra pertenencia a la tradición será tan lineal que nos pueda consentir un acceso simultáneo a los textos como el formulado por Gadamer—.

Parecería, en definitiva, que mientras la hermenéutica de la sospecha tiende a enfatizar los aspectos «vertiginosos» y aporéticos de la interpretación, la integración gadameriana se presenta como una posición excesivamente irénica, como una relación muy poco problemática con los legados de la tradición entendidos como objetos hermenéuticos (y esta impresión, por otra parte, queda confirmada si examinamos el problema de la integración en sentido inverso, es decir, si consideramos cómo Gadamer —por ejemplo, en la polémica con Habermas[21]— tiende a homologar dos tipos heterogéneos de diálogo: el del intérprete con la tradición y el que interviene entre los actores sociales. También, en este caso, la tradición está oculta bajo la presencia, bajo el diálogo presente; o viceversa, este último está inscrito sin dificultad en la huella de la tradición).

Frente a esta presentificación, se pueden entender mejor los motivos que han inducido a Derrida a proponer una *gramatología*, la hermenéutica de una tradición considerada no ya como un conjunto coherente de textos potencialmente simultáneos con nosotros mismos y transparentes en cuanto a su lectura, sino como un análisis de las cesuras, de las discontinuidades, de la fundamental no transparencia de una *traditio* que ha dejado de pertenecernos o que no ha sido nunca nuestra. Desde esta perspectiva, los objetos de la interpretación, y, por lo tanto, los textos sobre todo, se presentan no en su «verdadera espiritualidad», sino más bien en un estado de opaca materialidad como «monumentos» silenciosos o como «signos» —como *huellas* no presentables, por adoptar la terminología de Derrida—. Y la operación hermenéutica no se propone reconstruir el pasado, como sucede en el caso de la escuela de la sospecha, ni integrarlo en el presente, según el modelo gadameriano, sino,

[21] Cfr., por ejemplo, las réplicas de H. G. Gadamer a J. Habermas en «Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik», en *Kleine Schriften*, vol. I, Tübingen, Mohr; traducción italiana parcial en *Ermeneutica e metodica universale*, Turín, Marietti, 1973, págs. 55 y ss.

por el contrario, deconstruir una tradición hecha de huellas y textos nunca totalmente inteligibles.

El intento fundamental de la deconstrucción consiste, de hecho, en observar la diferencia, la distancia que separa nuestra interpretación de los objetos a los cuales ésta se aplica. La actividad hermenéutica se convierte así en una pregunta sin respuesta; sirve, ante todo, como un ejercicio ontológico, como indicación de la inconmensurabilidad del comprendente respecto al objeto de la comprensión.

> La interrogación —escribe Derrida en un ensayo sobre Lévinas— debe ser conservada. Como interrogación. La libertad de la interrogación (doble genitivo) debe ser hecha y defendida. Permanencia fundada, tradición realizada de la interrogación que ha quedado como interrogación [22].

La tradición permanece aquí sólo como objeto hermenéutico, como unidad temática de la interpretación; ella no proporciona, como sucede en Gadamer, un criterio positivo de comprensión, una legitimación «histórica» (en tanto depotenciada y no transparente) del acto interpretativo. En relación con la hermenéutica reconstructiva o integrativa, la deconstrucción propuesta por Derrida se presenta como la disolución extrema del propósito de una comprensión auténtica, de un alcanzar el nudo, si no de las cosas al menos del lenguaje como tradición, depósito, repertorio de palabras llamadas filosóficas.

La finalidad de la gramatología no es indicar el sentido de una tradición o la legitimidad de una interpretación, sino desligar, disolver y espaciar —con la introducción de subterfugios o márgenes de juego— los modelos instituidos (y positivamente practicables) de interpretación. Función crítica de la deconstrucción que se reconoce perfectamente —en un campo distinto, la polémica con la filosofía analítica— en la réplica de Derrida a John Searle que lo acusaba de haber mal interpretado la teoría de los *speech acts*:

---

[22] J. DERRIDA, «Violence et métaphysique. Essai sur la pensée d'Emmanuel Lévinas», en *Revue de métaphysique et de morale*, nn. 3 y 4, 1964; ahora en DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, pág. 100.

> Un teórico de los actos lingüísticos —escribe Derrida reivindicando la legitimidad de la deconstrucción— que sea mínimamente coherente con su propia teoría debería haber pasado algún tiempo examinando problemas del tipo: ¿el problema fundamental consiste en ser *verdadero*?, ¿en parecer verdadero?, ¿en afirmar lo verdadero? [23].

Pero llegados a este punto, está claro que Derrida ha cambiado de juego, no sólo respecto al concepto de filosofía difundido en la tradición de la Linguistic Analysis, sino también en las confrontaciones de las finalidades y de los modos de la interpretación tal como se interpretan tanto por la escuela de la sospecha como por la hermenéutica gadameriana.

2. DECONSTRUCCIÓN, HERMENÉUTICA, *ÉCRITURE*

1. Comentando el proyecto hermenéutico de Schleiermacher, y su intento de no reducir la hermenéutica a una «solitaria consideración de un escrito aislado», Peter Szondi escribía en su *Introducción a la hermenéutica literaria*:

> Lo que cuenta (para Schleiermacher) no es la interpretación de pasos aislados, es más importante recoger las cosas dichas y escritas en su emanación desde la vida individual de su autor: discurso y escritura concebidos como «el prorrumpir de un momento vital» y al mismo tiempo como acto, no sólo, por tanto, como documento, sino como actividad y exteriorización actual de la vida. La razón de que este aspecto, como Schleiermacher lamenta, fuese transcurado la mayoría de las veces por la hermenéutica de su tiempo, no necesita casi explicaciones: hasta que la hermenéutica fue hermenéutica especializada, doctrina de la interpretación de la Sagrada Escritura o de los momentos literarios de la antigüedad, las cuestiones referentes al sentido de lo escrito dominaban el terreno, si no por otra cosa, por el hecho de que difícilmente se podía ir más allá del sentido, remontándose a la tonalidad viviente del autor (Homero, por ejem-

[23] J. DERRIDA, «Limited Inc. a b c...», en *Glyph*, n. 2, 1977, págs. 162-251, pág. 178.

> plo). Si hoy por hoy se nos interroga sobre la legitimidad del intento hermenéutico, así como ha sido afirmado por Schleiermacher, podremos encontrar una respuesta sólo en el ámbito de la discusión que desde decenios enfrenta la ciencia literaria alemana y extranjera con la tradición de la escuela diltheyana fundada en la filosofía de la vida y en la psicología de la *Erlebnis*: en el formalismo, en el New Criticism, en el «arte de la interpretación», en el estructuralismo. Extrañamente, el paso decisivo dado por Schleiermacher, que empujado desde la insatisfacción por la «solitaria consideración de un escrito aislado» volvía de la escritura al discurso, constituye hoy, sobre todo en Francia, el punto central de la discusión, sin que por otro lado se nombre a Schleiermacher: pienso, por una parte, en las reflexiones sobre la literatura, fuertemente influenciadas por Dilthey, de George Poulet, referentes al proceso subjetivo (que en cualquier caso no significaba «privado») de la percepción y de la conciencia; y, por otra parte, a la teoría de la literatura, derivada ciertamente de Mallarmé, que se funda en el concepto central de *écriture*, y que tiene sus exponentes en Ronald Barthes y en Gérard Genette, pero sobre todo en Jacques Derrida [24].

Esta larga cita es un buen punto de partida para profundizar la relación entre deconstrucción y hermenéutica. En efecto, en una perspectiva general —que Szondi, por otra parte, presupone—, estas dos disciplinas reflejan actitudes muy cercanas; pero parece más bien que la deconstrucción es una especie particular, y particularmente *outrée*, de un intento hermenéutico más universal ampliamente difundido en la filosofía y en la teoría de la literatura de nuestro siglo.

Y, en efecto, ya sea desde un punto de vista empírico, ya desde una perspectiva teórica, las 'semejanzas de familia' entre las dos disciplinas son numerosas. Basta pensar en gran parte de la teoría moderna de la literatura de Alemania, pero sobre todo en los Estados Unidos, para la que la

---

[24] P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Studienausgabe der Vorlesungen, Band 5, Frankfurt a./M., Suhrkamp Verlag, 1975; traducción italiana parcial *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, Parma, Pratiche, 1979, pág 148.

hermenéutica y la deconstrucción se asocien como una única actitud ante la tradición literaria (pensemos en las intersecciones entre post-estructuralismo de origen francés y la tradición hermenéutico-especulativa autóctona en algunos estudiosos alemanes del romanticismo[25]; o bien, en el ámbito anglosajón, en las investigaciones de los llamados «Yale Critics» y en las distintas contaminaciones entre fenomenología, hermenéutica y estructuralismo difundidas a lo largo del panorama de las investigaciones académicas americanas)[26].

Por otra parte, esta alianza ha encontrado precisas legitimaciones teóricas en los Estados Unidos, en donde, con el predominio metódico de la Linguistic Analysis en el campo filosófico, es más fácil reconocer una única *lignée*, que comprende tanto la teoría de la literatura como la tradición filosófica 'continental'. Pensemos en la tipología esbozada recientemente por Richard Rorty[27], para quien se puede reconocer en la filosofía post-kantiana una 'lignée hegeliana' (hermenéutica, deconstruccionista y 'textualista') que se contrapone a la 'kantiana' representada por la Linguistic Analysis, que se caracteriza por el privilegio conferido a una dimensión tradicional y parasitaria (es decir, privada de capacidad epistemológica) de la filosofía.

Respecto a la legitimidad fundamental de esta categorización, pasan a segundo plano consideraciones, legítimas en sí mismas, como aquella según la cual la tipología de Rorty se resiente tal vez de una visión demasiado 'anglosajona' —a través de la que, desde un punto de vista 'americano', es más

---

[25] Cfr. las investigaciones sobre el romanticismo llevadas a cabo por la Universidad de Düsseldorf, Berlín, Friburgo, Göttingen y Marburg por estudiosos relacionados directamente con el deconstruccionismo derridiano (por ejemplo, Werner Hamacher), con el lacanismo (por ejemplo, Kittel), o de formación más tradicionalmente hermenéutica (Hörisch, Frank, Bok); entre los trabajos más recientes, cfr. el libro de J. SCHREIBER, *Das Syntom des Schreibens*, Frankfurt-Berna-Nueva York, Lang, 1983.

[26] Para una presentación general, cfr. J. CULLER, *On Decostruction*, Ithaca, Cornell U.P., 1982, y J. ARAC, W. GODZICH, W. MARTIN (edición de), *The Yale Critics: Deconstruction in America*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983. Cfr., además, el capítulo cuarto de este libro.

[27] R. RORTY, *Consequences of Pragmatism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982.

fácil mancomunar pensadores tan distantes como Hegel o Nietzsche, Heidegger o Derrida, del mismo modo que a nosotros los 'continentales' nos sucede mancomunar demasiado rápidamente pensadores analíticos objetivamente distintos, como Strawson y Quine, Kripke y Searle. La misma extensión de las adquisiciones filosóficas de la deconstrucción (por acercarse a nuestro objeto) a teorías y prácticas de la crítica literaria ha sido oportunamente criticada, en una perspectiva rigurosamente derridiana, por Rodolphe Gasché[28]; y también, en este caso, se puede observar que en los Estados Unidos la filosofía continental se asimila más fácilmente a la literatura precisamente porque, en base a la dominante filosofía analítica, pensadores como Kierkegaard, Nietzsche o Heidegger no han pertenecido nunca a los intereses de los filósofos profesionales, y han sido estudiados prevalentemente en el campo de las disciplinas literarias[29].

Pero volvamos a la cita de Szondi, y al problema específico de las relaciones entre deconstrucción y hermenéutica. Szondi, en definitiva, sostiene que el interés deconstruccionista por la escritura responde a un sendero interrumpido de la hermenéutica; precisamente cuando, con Schleiermacher, la hermenéutica adquiere una neta conciencia filosófica y, depuestos los propios intereses particulares tradicionales, avanza la 'pretensión de universalidad' que la caracterizará sucesivamente (con Dilthey, Heidegger, Gadamer) —precisamente entonces, la escritura y la textualidad en sentido estricto pasan a un segundo plano. El interés por la textualidad, por la «solitaria consideración de un escrito aislado» aparece a los ojos de Schleiermacher como una fundación demasiado limitada para una teoría universal, como en sus intenciones debiera ser la hermenéutica; y esta última

[28] Cfr., particularmente, R. GASCHÉ, «Deconstruction as Criticism», en *Glyph*, n. 6, 1979, págs. 177-216.

[29] Cfr. R. RORTY, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton U.P., 1980, pág 168: «Pienso que en Inglaterra y en América la filosofía ya ha sido desplazada en otras ocasiones por la crítica literaria en su principal función cultural, es decir, como fuente de una autodescripción, a cargo de las nuevas generaciones, de la propia diferencia con el pasado (...). Y ello principalmente por el tono kantiano y antihistoricista de la filosofía anglosajona».

se alía más bien con la psicología [30] y —explícitamente, con Dilthey— con el historicismo y con las filosofías de la *Erlebnis*. No se interpretan tanto los textos como el universo psicológico e histórico que los ha producido, del cual ellos son el resultado.

De cualquier modo, la escritura parece sometida a aquella «degradación» que Derrida ha querido reconocer como rasgo característico de la tradición onto-teológica. Pero llegados a este punto, según una teodicea un tanto rápida, parecería que el agravio hecho por Schleiermacher a la escritura estuviera resguardado por la deconstrucción y por el proyecto derridiano de una gramatología como ciencia de las huellas escritas; y que los dos troncos disjuntos de una tradición 'de palabra', objeto de la hermenéutica, y de una tradición 'de escritura', objeto de la gramatología, estuvieran destinados a recomponerse en una hermenéutica ampliada.

Pero el proyecto se esfuerza en realizarse, aunque no de forma tan amplia a como nos hemos referido más arriba: es decir, sobre la base de un cruce entre filosofía 'hegeliana' y teoría de la literatura. Por otro lado, también una confrontación muy apresurada entre el uso de los textos en la hermenéutica, por una parte, y en la deconstrucción, por otra, señala patentes divergencias difícilmente conciliables: tentativa de reconstruir un sentido orgánico y unitario, un contexto reconocible, en la hermenéutica, a la que corresponde, en la deconstrucción, un énfasis en el carácter fragmentario, descontextualizado y opaco de las *huellas* textuales; reconstrucción integral e históricamente fundada de una tradición, en la hermenéutica, e insistencia en la discontinuidad de la tradición y en una cierta calidad metahistórica o sincrónica de los textos transmitidos, en la deconstrucción. La lista podría continuar con análisis circunstanciales, pero las diferencias más macroscópicas que separan la deconstrucción de la hermenéutica son intuitivmente reconocibles a través de

[30] Aún en la estela de Heinz Kimmerle (*Die Hermeneutik Schleiermachers*, Heidelberg, 1957, tesis mecanografiada), tanto Szondi como Gadamer precisan, sin embargo, que la verdadera fundación psicológica de la hermenéutica se llevará a cabo sólo con Dilthey, y que, viceversa, Schleiermacher prevé y supera anticipadamente la psicología y el historicismo de la hermenéutica de los siglos XIX y XX.

la simple comparación de una lectura hermenéutica y una deconstructiva de un texto cualquiera.

Una razón principal, y obvia, de esta separación metódica y conceptual se halla en las distintas matrices teóricas que presiden las dos prácticas. La hermenéutica —pienso particularmente en la de Gadamer, que se puede asumir como forma tipo— tiene una base historicista, un gran interés por el mundo de la vida, y, en definitiva, entra en el cuadro de una filosofía hegeliana de la historia; la deconstrucción, en cambio, precisamente en su forma de presentarse como filosofía post-estructuralista, comparte con el estructuralismo algunas actitudes de base; es decir, la atención por las formas simbólicas separadas del mundo histórico y de las intenciones psicológicas que las han generado, o mejor en las que se inscriben[31].

Pero estas consideraciones, muy generales, peligran con quedarse, en su amplitud, en poco más o menos que en una tautología. El texto de Szondi, en su contraposición entre filosofías interesadas en la *Erlebnis* y los formalismos del XIX, nos da una indicación suplementaria. El resurgir de la cuestión de la escritura en la deconstrucción no es la simple y pura continuación de un concepto 'normal' de escritura dejado de lado por la hermenéutica. Esta concepción de la escritura como relación entre un significante sensible y un significado profundo no ha sido nunca realmente abando-

[31] En la *Lettre à un ami japonais*, Derrida escribe entre otras cosas: «El *estructuralismo* era entonces [cuando apareció *De la Grammatologie*] dominante. 'Deconstrucción' parecía llevar el mismo camino porque la palabra atendía a una cierta significación de *estructuras* (...). Deconstruir era un gesto estructuralista, o de cualquier modo un gesto que se hacía cargo de una cierta necesidad de la problemática estructuralista. Pero era también un gesto anti-estructuralista, y su suerte deriva en parte de este equívoco. Se trataba de deshacer, descomponer, desarraigar las estructuras (...). Por este motivo, especialmente en los Estados Unidos, se han asociado las características de la deconstrucción al 'post-estructuralismo' (término ignorado en Francia, excepto cuando 'vuelve' de los Estados Unidos)». Entre los muchos ensayos dedicados a las relaciones entre la deconstrucción y el estructuralismo, es todavía de gran actualidad el escrito por François Wahl en 1968; cfr. F. WAHL, *La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme*, en Varios Autores, *Qu'est-ce que le structuralisme?*, París, Ed. du Seuil, 1968, págs. 229-442; cfr., especialmente, las págs. 390 y ss.)

nada por la hermenéutica, que considera el texto escrito como la transmisión de mensajes, conservados por la memoria. Se trata de lo que Derrida ha definido, desde *De la Grammatologie*[32], como el «concepto clásico de escritura». Se advierte que Szondi sostiene que la reanudación de la cuestión de la 'écriture' aparece, en el área francesa, sobre la base de una tradición «derivada ciertamente de Mallarmé»; es decir, de una escritura considerada no como simple transmisión de ideas y depósito mnemónico de palabras, sino como actividad eminentemente poético-expresiva, con intenciones revolucionarias. Enfatizar la escritura significa, para Mallarmé, criticar toda una tradición artística y comunicativa; él usa —como ha escrito Benjamin— «la escritura para competir con la música»[33]. Precisamente en esta dimensión eversivo-inventiva de la escritura, según Mallarmé difundida en la tradición francesa a diferencia de lo que sucede en la *traditio* hermenéutica, se puede encontrar un hilo conductor para una confrontación entre hermenéutica y deconstrucción.

2. Richard Rorty, en el artículo *Nineteenth Century Idealism and Twentieth Century Textualism*[34], ha subrayado las analogías que median entre el idealismo del XVIII —especialmente en su versión angloamericana (Royce, McTaggart, Bradley...)— y el llamado 'textualismo' de nuestro siglo (Derrida y sus seguidores americanos). Según Rorty, el textualismo se caracteriza por la reivindicación de la autonomía de las *Geisteswissenschaften* respecto a las *Naturwisswnschaften*, con una actitud típicamente 'romántica': la cultura literaria y filosófica tiene un valor específico, e independiente de consideraciones sobre el estado de cosas en el mundo *objetivo* de la naturaleza.

Ahora bien, sobre la base de esta genérica autonomía romántica de las ciencias del espíritu, hermenéutica y deconstrucción se sitúan en el mismo plano: la fundación

[32] J. DERRIDA, *De la Grammatologie*, París, Ed. de Minuit, 1967; traducción italiana: *Della grammatologia*, Milán, Jaca Book, 1969.

[33] W. BENJAMIN, «Paul Valéry in der Ecole Normale», en *Gesammelte Schriften*, 6 vols., Frankfurt a./M., Suhrkamp, 1972 y ss., vol. IV/1, págs. 479 ss.

diltheyana de las *Geisteswissenschaften* o la tematización gadameriana de una tradición filosófica y literaria que informa a nuestros prejuicios, es decir, el modo en que juzgamos el mundo histórico que nos envuelve, entran tanto dentro de la caracterización del *textualismo* como de la afirmación de Derrida según la cual «il n'y a pas de hors-texte» (fuera del texto no hay nada, el texto es todo aquello que poseemos y de lo que podemos hablar). En ambos casos se rechaza la esperanza 'iluminista' de una relación directa de la racionalización con el mundo de los referentes objetivos, y de una interacción entre cultura literaria y cultura científica.

De todos modos, la hermenéutica, como se ha visto, considera el texto como un documento que nos pone en contacto con el mundo de la vida, como una mediación necesaria, pero no como una *sustitución* tout court del universo de los 'referentes'; y es precisamente esta tendencia del texto y de su interpretación hacia la psicología, la historia, la biografía, la que determinaba la insatisfacción schleiermacheriana en su confrontación con la «solitaria consideración de un escrito aislado». Ésta se podría caracterizar como *una* dirección del romanticismo, en la cual se refleja la *Stimmung* del idealismo alemán (la relación entre la tradición filosófica y el mundo histórico en Hegel o, aún más explícitamente, la filosofía de la identidad de Schelling): el texto es un *medium* indispensable en la confrontación con una realidad no puramente textual.

Pero existe, como ha subrayado recientemente Hans Blumenberg[35], *otra* corriente del romanticismo del XVIII-XIX, una corriente más extremista y sobre todo literaria que se encarna en las figuras de Flaubert, Mallarmé, Valéry. Para ésta, el texto y la escritura no son simples mediaciones en las relaciones de un mundo de la vida de tipo extratextual; al contrario, el libro se convierte en *Ersatz* del mundo,

---

[34] R. RORTY, *Nineteenth Century Idealism and Twentieth Century Textualism*, ahora en RORTY, *Consequences of Pragmatism*, págs. 139-59.

[35] H. BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit de Welt*, Frankfurt a./M., Suhrkamp, 1981; traducción italiana: *La leggibilità del mondo*, Boloña, Il Mulino, 1984, cap. XIX: «El libro vacío del mundo», págs. 297-320.

se establece una ecuación entre libro y mundo a partir de la cual el segundo se resuelve en el primero; y precisamente en esta corriente se pueden encontrar los antecedentes más directos, y legítimos, de las teorías textuales de la deconstrucción.

Siguiendo el análisis de Blumenberg, nos encontramos frente a una tradición que, nacida como la hermenéutica del tronco del romanticismo, asume las consecuencias más radicales de la ecuación libro = mundo. Por eso, mientras Schleiermacher y sus sucesores extienden la hermenéutica a los problemas del diálogo, de la psicología y de la vida, Flaubert, Mallarmé, Valéry y Derrida, tematizan el problema de la 'écriture' como dimensión autónoma y autorreferencial. Escribe Blumenberg:

> La ilusión dejada como herencia por el romanticismo consiste en esto: que éste creía poder tener la cosa misma, la «cosa en sí», la cosa misma en su total inmediatez —y a la vez creía poder tener en las manos y mantener un libro, en caso extremo un único libro que se le habría transformado en la cosa misma—. Que en el apuro sobre aquello que podría o debería estar el libro no contenga al final nada, quiere decir simplemente haber hecho visible esta aporía. En la medida en que se consiguió diferenciar el objeto, éste fue sustituido por aquello que, a lo más tardar con Kant, no podía ser ya un objeto: el mundo[36].

Con Kant decae la hipótesis de un valor epistemológico fuerte de la filosofía que pierde su capacidad heurística y fundacional frente a las pretensiones cognoscitivas de la ciencia; y decae también la esperanza en una teología racional, en una psicología racional y en una cosmología racional. Este último punto es aquel que nos interesa más directamente, porque la imposibilidad de definir el mundo como un objeto discreto es la premisa para hacer del libro, como depositario de todos los sentidos posibles, el *analogon* del propio mundo (las consideraciones casi proverbiales de Borges alrededor del libro y de la biblioteca son una tardía reformulación de esta *Stimmung* especulativa; no por nada

[36] Ibidem, pág 301.

Borges se refiere al idealismo inmaterialista de Berkeley y de Schopenhauer).

Ahora bien, cuando el libro se convierte en un sustituto del mundo, la escritura asume, en la perspectiva de la Nouvelle Critique y en el plano filosófico de la gramatología de Derrida, todas las características de la *écriture*. Si el libro es el mundo, entonces la escritura no debe confrontarse con un mundo de referentes exteriores; se colocan, así, las premisas para la construcción de una dimensión cosmológica y teológica de la *écriture*, que Blumenberg analiza en su evolución del XVIII-XIX. Pocas referencias bastarán. Ante todo, el libro del mundo —o, mejor, el libro como mundo— acaba por convertirse en un texto sobre la nada, o al menos una escritura privada de pretextos externos; aquí el precursor es Flaubert, quien en la famosa carta del 16 de enero de 1852 a Louise Colet escribe:

> Lo que me parece hermoso, y que quisiera escribir, es un libro sobre nada, un libro sin pretextos exteriores, que se mantuviese por sí solo gracias a la fuerza intrínseca del estilo, como la tierra se sostiene en el aire sin necesidad de apoyo; un libro casi sin sujeto, o al menos en el que el sujeto fuese, a ser posible, casi invisible[37].

Esta concepción flaubertiana reaparece puntualmente en la memoria literaria de Mallarmé y de Valéry; este último, hablando en el PEN Club en 1962, dirá a propósito de Mallarmé: «El mundo, decía, está hecho para poner un encabezamiento a un buen libro»[38]. Por otra parte, en cuanto imagen de un referente del que se debe callar en los hechos (es decir, el mundo como objeto concreto), la escri-

---

[37] En G. FLAUBERT, *Lettere*, traducción italiana, Turín, Einaudi, 1949, págs. 82 y ss. (citado en Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, pág 304).

[38] P. VALÉRY, «Discours au PEN Club», 1926, en *Oeuvres*, París, Bibliothèque de la pléiade, París, 1957 y ss., vol. I, págs. 1359-61, citado en BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, pág. 312; en una nota, Blumenberg añade: «Mallarmé había sido ya comparado con lo expresado por él mismo (...), cuando escribió en 1895 en la *Revue Blanche*: "Une proposition qui émane de moi —si, diversement, citée à mon éloge ou par blâme— je la revendique avec celles que se presseront ici —sommaire veut, que tout, au monde, existe pour aboutir à un livre"».

tura acaba por homologarse a la pintura; los artificios topográficos en la poesía mallarmeana y en las sucesivas vanguardias en general, las teorías de Valéry sobre la pintura, la razón de ser de la cual consistiría en volverse consciente de la ausencia de su objeto, nos conducen al territorio que nos es ya familiar gracias a la gramatología: son los antepasados de la concepción de la *grammè* como diferencia, como huella de una ausencia, como dimensión no sólo no muy comunicativa, sino expresiva, evocativa y «espacializante». Como la pintura, la *écriture* vale en este sentido ante todo como significante, como grafema o ideograma; y toda la crítica derridiana de la jerarquía *platónica* de un significante sensible que remite, y está superpuesto, a un significado ideal, encuentra aquí sus propias raíces.

Un último punto entre las muchas afinidades y premisas históricas que unen la línea Flaubert-Mallarmé-Valéry a la concepción de la *écriture* en la deconstrucción: una importante consecuencia de la ecuación entre el mundo y el libro es la revalorización del fragmento. El libro sobre nada imaginado por Flaubert es ya un síntoma de este deseo de totalidad que se resuelve en la formulación de una totalidad negativa, de forma que todos los sueños enciclopédicos del XVIII son, a un siglo de distancia, invertidos y parodiados. El caso típico de la subversión del proyecto enciclopédico está representado por *Bouvard et Pécuchet*[39]; y el nacimiento de la idea de fragmento representa, por ejemplo, en el *Coup de dés*, escribe Blumenberg, el

> rechazo de lo enciclopédico, el triunfo de la idea romántica según la cual se puede mostrar el infinito sólo en el fragmento, despedazando y aniquilando la forma debida y atendida por ser «clásica» (...). El libro del mundo está vacío. Por esta razón puede ser el libro único, ya que el vacío es el vacío[40].

Con el elogio del carácter infinito del fragmento, nos

[39] Sobre el fracaso entre la relación del proyecto enciclopédico-nihilístico en Flaubert, cfr. A. DAL LAGO, «Le rovine del politico», en Varios Autores, *Le rovine del senso*, Boloña, Capelli, 1982, págs. 35-44.

[40] BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, pág. 314.

encontramos finalmente en las antípodas de la hermenéutica schleiermacheriana (y de Dilthey-Heidegger-Gadamer, con alguna variación). El intérprete no extrae del texto, y de la escritura que nos es depuesta, el cuadro del mundo histórico originario en cuyo texto se ha producido, sino que más bien el fragmento sirve aquí como huella de una ausencia. Para Dilthey, como escribe Gadamer[41],

> se puede imaginar que la conciencia alcanza siempre conexiones históricas más vastas, hasta extenderse a la historia universal, del mismo modo que una palabra se comprende totalmente a partir de la frase, la frase a partir del conjunto del texto o, más ampliamente, de la totalidad de la tradición literaria,

para la escritura del *Coup de dés* la totalidad, a la que alude el fragmento, tiene un valor puramente negativo; lo que vale realmente es la escritura como *huella*.

3. Las consideraciones desarrolladas por Blumenberg nos llevan ya, al menos *in nuce*, a 'conceptos' típicamente gramatológicos: la definición de una capacidad ontológica de la escritura, que se desprende de la ecuación entre mundo y libro; una concepción de la textualidad como diferencia, como huella de una ausencia constitutiva; una concepción de la escritura como fragmento, cita, repetición, no superpuesta a funciones comunicativas y no inscrita en un contexto (histórico, psicológico, literario) preestablecido o reconstruible.

Derrida, por otra parte, no ha ocultado nunca los ascendentes literarios y teóricos que se encuentran en la base de la *écriture* gramatológica. Baste pensar —además de en referencias esparcidas por doquier en sus textos y en las ascendencias típicamente mallarmeanas de términos como *dissémination, marges, hymen*, etc.— en los análisis flaubertianos de la cuestión del 'libro absoluto' realizados en «Force et signification»[42], en el largo artículo sobre *Mimique* de

[41] GADAMER, *Verità e metodo*, pág. 275.

[42] DERRIDA, «Forza e significazione», en *La scrittura e la differenza*, págs. 3-38.

Mallarmé titulado «La double séance»[43], o en la 'deconstrucción' de las fuentes de Valéry recogida en *Marges* con el título «Quel Quelle»[44]. Pero más que una investigación 'genealógica' de textos que están más o menos a la vista de todos, valdría la pena llevar a cabo una breve puntualización teórica. El concepto de *écriture* extraído de la ecuación libro = mundo se transforma, en Derrida, en la hipótesis de un valor autorreferencial de la *grammè* (la que se indica a sí misma y alude a un mundo de referentes de los que es una huella). Una autonomía del signo que ha sido puntualizada con claridad por Vicent Descombes en *Le Même et l'autre*[45]:

> «Al principio está el signo». El signo y no la cosa (referente) del cual se supone que el signo es signo. Derrida ha dado a esta versión *semiológica* un desarrollo particular, por distintas razones, y no es la última la de hacer explotar todas las pretensiones de la semiología, en aquel tiempo muy arrolladoras, haciendo desaparecer la posibilidad de aislar «signo» y «referente».

Las consecuencias de este desplazamiento del estatuto del signo encuentran, sin embargo, en la crítica de la semiología un simple pretexto ocasional y estratégico. Como Descombes recuerda poco después, la autonomización de la *écriture* constituye una precisa objeción a la tesis husserliana de una conciencia anterior al lenguaje, y en general a la de una experiencia, y a la de un mundo de la vida del que la palabra y, más aún, la escritura serían meras representaciones. Es más, conjugando la línea 'mallarmeana' con la tematización heideggeriana de la tradición onto-teológica como olvido del ser, Derrida (lo ha recordado recientemente Rodolphe Gasché en un artículo sobre la doble influencia de Mallarmé y de Heidegger en la reflexión derridiana)[46]

---

[43] J. DERRIDA, «La double séance», en *La dissémination*, París, Ed. du Seuil, 1972, págs. 199-318.

[44] J. DERRIDA, «Qual Quelle», en *Manges —de la philosophie*, París, Ed. de Minuit, 1972, págs. 325-63.

[45] V. DESCOMBES, *Le Même et l'autre*, París, Ed. de Minuit, 1979, pág. 171.

[46] R. GASCHÉ, *Joining the Text: From Heidegger to Derrida*, in Arac.

confiere a la cuestión de la escritura una capacidad propiamente *ontológica*.

Partiendo de la hipótesis, que llegados a este punto debería resultar más bien evidente, según la cual «la palabra derridiana *texto* es una traducción (sin traducción) de la palabra heideggeriana Ser»[47], Gasché muestra, de hecho, cómo tanto el concepto mallarmeano de libro como el heideggeriano de ser responden a una única exigencia conceptual: consiste en pensar el ser no como algo que se presenta 'inmediatamente', sino como huella y diferencia; una ausencia que se manifiesta —o una presencia que evidencia aquello de lo que es huella—. Como para Heidegger el olvido del ser consiste en su simple presentación, en la consideración del ser como algo manipulable, es decir, en presentarlo como ente —así la escritura para Derrida es aquello que en el presentarse manifiesta una ausencia, la de la voz viviente de la cual el escrito se considera una traducción, o la del *referente* del que se supone que el signo gráfico es una huella—.

Tal homologación entre la historia del olvido del ser *à la* Heidegger y la historia de la degradación de la escritura, considerada no en su espesor ontológico, sino como simple medium comunicativo, es realizada por Derrida de forma absolutamente explícita. En la larga nota que precede al ensayo «Freud et la scène de l'ecriture»[48], Derrida insiste en el problema de la *degradación/destitución* de la escritura por parte de la tradición 'platónica', que la considera una simple promemoria infiel y dogmática, para demostrar que la calidad ontológica de la *grammè* debe pensarse en el cuadro ontológico de la *diferencia* tematizada por Heidegger. Escribe Derrida:

> A pesar de las apariencias, la deconstrucción del logocentrismo no es un psicoanálisis de la filosofía.
>
> Estas apariencias: análisis de la destitución y de una

Godzich, Martin (edición de), *The Yale Critics: Deconstruction in America*, págs. 156-75.

[47] Ibidem, pág. 160.

[48] J. DERRIDA, *Freud et la scène de l'écriture*, traducción italiana en DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, págs. 255-97.

> represión histórica desde la escritura de Platón en adelante. Esta destitución constituye el origen de la filosofía como episteme; de la verdad como unidad del *logos* y de la *phoné*.
>
> Destitución y no olvido; destitución, y no exclusión. La destitución, dice Freud, no rehúsa, no huye, no excluye una fuerza externa, contiene una representación interior que traza en su interior un espacio de represión. Aquí, aquello que representa una fuerza en la especie de la escritura —interna y esencial a la palabra— ha estado contenido fuera de la palabra.
>
> Destitución no conseguida: en vía de descomposición histórica. Es esta descomposición la que nos interesa, es este no-conseguir el que confiere a su suceder cierta legibilidad y delimita su opacidad histórica [49].

Es importante subrayar cómo la gramatología no quiere presentarse como un 'psicoanálisis de la filosofía': como ha escrito Gayatri Chakravorty Spivak en su larga introducción a la traducción inglesa de *De la Grammatologie*, la deconstrucción derridiana no es «una simple valorización de la escritura sobre la palabra, una simple inversión de la jerarquía, una especie de anti-McLuhan» [50]. Del mismo modo que pensar el libro como mundo suponía la ausencia y la amenaza del universo de los referentes, así pensar la escritura como ser significa reconocer en la *grammé* una cualidad intrínsecamente diferencial, una huella. Por tanto, transferir simplemente a la *écriture* las características *presenciales* de contacto inmediato con el mundo, que la tradición metafísica atribuía a la palabra, significa quedarse enredados una vez más en la misma tradición que se pretendía traspasar. Pero la reanudación de las temáticas mallarmeanas alrededor de la *écriture* en el ámbito de la discusión heideggeriana sobre la ontología no constituye un simple ensanchamiento de horizontes, y menos que nunca una pura transferencia de sugestiones literarias en el interior de una tradición filosófica. Al contrario, llevando la teoría mallarmeana a una plena conciencia filosófica, Derrida

---

[49] Ibidem, pág. 255.

[50] G. C. Spivak, Introducción a *Of Grammatology*, Baltimore, The Johns Hopkins U. P., 1976, pág 69.

encuentra un punto de apoyo para una crítica de la reflexión heideggeriana, que realiza en textos como «Ousìa e grammè»[51], *La verité en peinture*[52] o en el parágrafo de *De la Grammatologie* que lleva el título de «L'Etre écrit»[53]. Derrida, de hecho, reprocha a Heidegger haber inscrito su propia reflexión sobre la metafísica, la ontología y la diferencia, en una visión todavía lingüística y *de palabra* del ser; es decir, haber pensado el lenguaje exclusivamente con un medium comunicativo, en disposición por ello de intercambiar ideas; es decir, en la terminología heideggeriana, destinado a presentificar el ser, a transformarlo en un ente manipulable con una finalidad antropológica. En resumen, para Derrida, el ser no puede ser nombrado porque en ese caso sería presentado; se puede solamente escribir (es la tesis según la cual la *différance*[54] con a, la diferencia ontológica, puede ser sólo escrita, pues al ser leída en voz alta se confunde con la *différence*, con la simple diferencia específica; una actitud típicamente *vanguardista* que nos transporta a la prohibición opuesta por Valéry, a una transposición teatral, es decir, de palabra y de representación, del *Coup de dés*[55]).

Asistimos, por tanto, al definirse de una concepción de la escritura de tipo gráfico o ideogramático. Es por eso que Derrida, en polémica con el Heidegger de *El origen de la obra de arte*[56], excluye que se pueda *decir* la verdad sobre la pintura, o que la pintura pueda *decir* la verdad («Es el cuadro que ha hablado», escribe Heidegger concluyendo el análisis de una pintura de Van Gogh); más bien, sostiene Derrida, la verdad se da constitutivamente en pintura —es decir, en su perspectiva, en la *écriture*— como una huella,

---

[51] J. DERRIDA, «Ousìa et grammè», en *Marges —de la philosophie*, págs. 31-78.

[52] J. DERRIDA, *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978.

[53] J. DERRIDA, *De la Grammatologie*, págs. 31-42.

[54] J. DERRIDA, «La différance», en *Marges*, págs. 1-29.

[55] Cfr. BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, pág. 309.

[56] M. HEIDEGGER. «Der Ursprung des Kunstwerkes», en *Holwege*, Frankfurt a./M., Klostermann, 1950; traducción italiana: «L'origine dell'opera d'arte», en *Sentieri interrotti*, Florencia, La Nuova Italia, 1968, págs. 1-69. Para un análisis, me permito remitir a mi libro *Tracce*, Milán, Multhipla, 1983, págs. 68-82.

como aquello que, retomando a Valéry, está en disposición de ser consciente de la ausencia de su objeto.

La ontologización de la escritura pensada como *diferencia* se refleja también en un segundo punto, relativo esta vez, más que a la concepción heideggeriana de la metafísica, a la visión propiamente hermenéutica de la *traditio* filosófica. Todo el trabajo sobre los textos efectuado por la deconstrucción no busca restituir el sentido originario del mensaje (la reconstrucción schleiermacheriana), sino más bien fragmentarlo, falsear la escritura considerada en su valencia expresivo-estética y no en la documental. Es la práctica que los llamados Yale Critics, remitiéndose más o menos al trabajo de Derrida, han definido como *misreading*[57], 'misinterpretación'; partiendo del concepto derridiano de la tradición como un conjunto de fragmentos, huellas, 'márgenes', el intento de la deconstrucción es inverso al de la hermenéutica. Se trata, para Derrida, no de refundir totalidades orgánicas o de integrar el texto pasado en nuestro presente histórico, sino de convertir en extraños, 'perturbantes' aquellos elementos de la tradición metafísica que la costumbre y la cultura filosófica nos han habituado a considerar como no problemáticos, obvios, reconocibles.

La hermenéutica se transforma, al menos programáticamente, en su opuesto: en vez de fundar nuestra inteligencia de los textos, haciéndolos presentes, comprensibles y comunicables, la deconstrucción intenta forjar una imagen ajeneizada y fragmentaria de todo cuanto estamos habituados a considerar como obvio. En cierto sentido, nos encontramos con el propósito heideggeriano de 'pensar verdaderamente el ser' en su autenticidad no atacada por hábitos del pensamiento; pero junto a esta intención queda como determinante la visión del fragmento —y de la totalidad concebida en un sentido puramente negativo— cuyos orígenes mallarmeanos se han reconocido.

Un caso típico de la insistencia deconstructiva en la fragmentariedad nos viene dado por el análisis realizado por

[57] Cfr. especialmente H. Bloom, *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford U.P., 1975.

Derrida partiendo del nombre de 'Babel'[58]. 'Babel', más aún que el término clave 'Ser' sobre el que se fundan las lecturas heideggerianas, es indicativo de nuestra relación con la tradición pasada; si de hecho Heidegger intenta modular los diversos matices en los que la noción de ser se ha articulado a lo largo de la 'historia de la metafísica', 'Babel' nos proporciona un buen ejemplo de cuál podría ser nuestra relación con el pasado cuando se quiere reconocer en la *traditio* no una continuidad ininterrumpida, sino más bien una sucesión de fragmentos y de malentendidos. Escribe Derrida:

> Babel: en primer lugar un nombre propio, de acuerdo. Pero hoy cuando decimos Babel, ¿sabemos de qué y de quién estamos hablando? Si consideramos la supervivencia de un texto como un legado, la leyenda o el mito de la torre de Babel no nos da una imagen cualquiera. Afirmando al menos lo inadecuado de una lengua en relación a otra, de un lugar de la enciclopedia en relación a otro, del lenguaje frente a sí mismo y al sentido, etc., afirma también la necesidad de la representación, del mito, de los tropos, de los artificios, de la traducción inadecuada para suplir solamente la multiplicidad irreductible de las lenguas, pero evidencia a la vez algo inacabado, la imposibilidad de completar, de totalizar, de saturar[59].

Valéry recordaba a los escritores reunidos en el PEN Club que aquello que les unía era también aquello que les dividía, es decir, la lengua[60]; y aquí Derrida observa que el único legado que nos ha sido transmitido por la tradición es la escritura, un conjunto de fragmentos textuales que la división de las lenguas, la diversidad de las tradiciones, no nos permiten reconducir a un contexto unitario. Deconstruir, a diferencia de lo que sucede en la hermenéutica, no consiste en reconocer un sentido lo más unívoco posible, sino más bien en apostillar con nuevos fragmentos de escritura los legados textuales de la tradición.

---

[58] J. DERRIDA, *Des Tours de Babel*, en «aut aut» n. 189-190 (mayo-agosto de 1982), págs. 67-97.

[59] Ibidem, pág. 67.

[60] BLUMENBERG, *La leggibilità del mondo*, pág. 312.

Tomemos otro ejemplo, *Eperons*[61], en el que Derrida deconstruye un fragmento de Nietzsche particularmente falto de importancia; la frase anotada en una hojita «he olvidado el paraguas». A lo largo de más de cien páginas, Derrida registra las posibilidades hermenéuticas debidas a la dificultad de reconocer el contexto de una frase de tal índole. Y concluye diciendo que lo que Nietzsche quería decir con aquel escrito:

> No lo sabremos nunca. O al menos podremos no saberlo nunca, y hay que tener en cuenta esta imposibilidad, esta impotencia. Este cuento (el clásico 'cuento de la lechera') está remarcado por el resto del fragmento, lo sustrae de cualquier interrogación hermenéutica asegurada por su horizonte[62].

Si comparamos esta declaración de incierto reconocimiento del texto y la dificultad o imposibilidad hermenéutica con toda la recontextualización histórica y teórica llevada a cabo por Heidegger, por ejemplo, en la interpretación de un fragmento de Anaximandro[63], podemos captar plenamente el énfasis puesto en la casi irreconocibilidad del contexto y en el valor puramente evocativo del fragmento que caracteriza la lectura deconstructiva de los textos. Y podemos, además, observar que no sólo las metodologías, sino la finalidad y las intenciones son distintas: restituir un mundo sacándolo del olvido documental, en la hermenéutica heideggeriana; agregar un fragmento imponente a un legado casual, en el caso de la deconstrucción. (La sospecha de insensatez que puede suscitar tal práctica va a la par con la sospecha de falta de fundamento que envuelve, al menos de forma perjudicial, cada hermenéutica.)

4. De todo lo que se ha dicho hasta ahora, debería quedar clara no tanto la influencia de la teoría mallarmeana de

---

[61] J. DERRIDA, *Eperons. Les styles de Nietzsche*, en Varios Autores. *Nietzsche aujourd'hui?*, París, 10/18, 2 vols., 1973; más tarde en un volumen único, Venecia, Corbo e Fiore, 1976 y París, Flammarion, 1978.

[62] DERRIDA *Eperons*, Ed. Flammarion, pág. 107.

[63] M. HEIDEGGER, «Il detto di Anassimandro», en *Sentieri interrotti*, págs. 299-348.

la *écriture* en la génesis y en las tesis de la deconstrucción (se trata de una deuda que Derrida reconoce constantemente y de forma totalmente explícita), sino sobre todo la nueva capacidad, filosófica y no literaria, dada en la deconstrucción a la *écriture*. Una transformación 'institucional' decisiva: el uso expresivo de la *grammè*, que en la línea 'mallarmeana' constituye un proyecto estético, resulta según Derrida la condición normal, general o mejor transcendental, de la escritura. El uso comunicativo de los textos no representaría, desde esta perspectiva, más que una variación secundaria, la superfetación de una *archiécriture* expresiva más originaria, de forma que la relación entre comunicación y expresión resulte invertida.

El 'concepto clásico de escritura' —como Derrida ha subrayado en otros lugares, de *De la Grammatologie* en adelante— concibe el escrito como un simple vehículo para la comunicación de las ideas. El contexto comunicativo no es cuestionado, y se considera como un presupuesto obvio: para los teóricos 'clásicos' de la escritura (Condillac, Warburton, Rousseau, pero también Lévi-Strauss), los hombres están en disposición de comunicarse cuando inventan el particular artificio telecomunicativo y mnemotécnico que es la escritura. De este modo, la relación entre escritura, pensamiento y comunicación es observada con el mismo *escamotage* que el contrato social en Rousseau: los hombres estipulan un contrato, que por otra parte es posible sólo en la medida en que aquéllos están ya en disposición de comunicarse y, por tanto, de estipular contratos. Una representación 'ideológica' no sólo porque está inducida por una ideología, sino también —añade Derrida[64]— porque supone la subordinación de lo expresivo a lo comunicativo, del significante al significado, que circula por todas las teorías lingüísticas que se ocupan de escritura y de comunicación, para las que el uso no comunicativo de la escritura es considerado como un subproducto, una variación patológica o estetizante, como una *dimanche de la vie* de tipo puramente literario.

---

[64] J. DERRIDA, «Signature Evénement Contexte», en *Marges*, págs. 365-93, especialmente las págs. 369 y siguientes.

Pero si entendemos la ecuación libro=mundo como no metáfora (o si asumimos por entero las valencias metafóricas), entonces debemos admitir la hipótesis de una escritura que precede la palabra y que constituye la condición general de su posibilidad. La jerarquía tradicional y ordinaria, para la cual se sitúa ante todo el mundo prelingüístico de la naturaleza o también de la conciencia, después el de la palabra, y, por último, como simulacro degradado, la escritura, es invertida. «Al principio está el signo», como *architrace* o *archiécriture;* pero precisamente, en cuanto signo, la escritura es conjuntamente principio y no principio (el 'principio del no principio' con el que Derrida sustituye el 'principio de los principios' husserliano); por tanto, la escritura es constitutivamente diferencia, huella y reenvío a otro, y *nunca,* como principio, simple comunicación.

Sin llegar hasta el final de las implicaciones de este estatuto, al mismo tiempo ontológico, diferencial y expresivo de la escritura (una empresa que nos llevaría demasiado lejos, y en última instancia a ningún lugar, desde el momento en que Derrida excluye que se pueda dar un fundamento último o una definición a la escritura como *différance,* porque sería contradictorio y 'presentificante'), convendría considerar las consecuencias de este concepto de *écriture* en relación con la 'lectura' de la tradición filosófica.

Considerar la escritura como diferencia es el primer requisito para la deconstrucción de la 'traditio onto-teológica'. Deconstruir, como Derrida recuerda constantemente, no significa salir fuera de la tradición, prescindir de su lenguaje o de sus conceptos, porque dicho propósito resultaría ilusorio (y comportaría una recaída aún más ciega y dogmática dentro de aquella tradición, de aquel lenguaje y de aquellos conceptos que se ha creído poder traspasar 'simplemente'). Significa, por el contrario, instituir una relación de *double bind* con la tradición; y, por quedarnos en la terminología heideggeriana, necesita una *Verwindurg*[65] de la metafísica: volver a entrar en la tradición, utilizándola de otro modo.

---

[65] Sobre la noción heideggeriana de *Verwindung,* cfr. G. VATTIMO, *l di là del soggetto,* Milán, Feltrinelli, 1984.

Ahora bien, la subversión del 'concepto clásico de escritura' que Derrida propone con la gramatología es precisamente el centro de este *double bind* o de esta *Verwindurg*. Los textos de la tradición onto-teológica se leen como textos, con un uso extremado del principio hermenéutico de la *sola sciptura*. Por tanto, no se intenta directamente el 'salto' imposible fuera de la tradición, pero en la lectura, es decir, en la deconstrucción y en la reescritura, adquiere importancia la hipótesis de aquel uso expresivo de la *écriture* que las vanguardias del XIX-XX habían circunscrito al campo de lo estético. Así pues, las adquisiciones de las vanguardias —mientras decaen en su campo de origen, el artístico— se trasladan al ámbito filosófico. (Es un propósito que ha sido sintetizado por Gilles Deleuze en *Différence et répétition*[66]: se trataría, para la filosofía contemporánea, de «pensar un Hegel *filosóficamente* barbudo», del mismo modo que Duchamp podía dibujarle bigote a la Gioconda; cuando Derrida, en *Glas*[67], lee el Saber Absoluto de Hegel como una SA, es decir, *ça*, y habla de Hegel, leído a la francesa según la vieja costumbre, como *aigle*, introduce en la filosofía —con la mediación de las etimologías del 'segundo Heidegger'— la lógica de las vanguardias.)

Para terminar este parágrafo nos limitaremos a señalar algunas consecuencias teóricas y práctico-institucionales de tal reformulación del concepto de *écriture*.

1. Transformar la filosofía en un 'género de escritura', según la definición que Richard Rorty da de la deconstrucción[68], significa, en definitiva (a través de recursos estilísticos, terminológicos, a través de una distorsión o un abuso de determinados campos semánticos), *posibilitar* la tradición filosófica, abrir nuevas eventualidades hermenéuticas. El problema de la relación con la tradición filosófica, y con

---

[66] G. DELEUZE, *Différence et répétition*, París, Presses Universitaires de France, 1968; traducción italiana *Differenza e ripetizione*, Boloña, Il Mulino, 1971, pág. 7.

[67] J. DERRIDA, *Glas*, París, Galilée, 1974.

[68] R. RORTY, «The Philosophy as a Kind of Writing», en *Consequences of Pragmatism*, págs. 90-110.

la 'superación de la metafísica' como objetivo temático de las filosofías hermenéuticas de la línea Nietzsche-Heidegger, es retranscrito por Derrida en una relación de *double bind* entre una tradición perentoria e invadente, de la que no nos podemos sustraer, y un uso parasitario de los términos y de los textos inscritos en la tradición. Como se lee en «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines» [69]:

> Es en el interior de los conceptos hereditarios de la metafísica (...) en donde han trabajado Nietzsche, Freud, Heidegger. Ahora bien, puesto que estos conceptos no son en absoluto elementos, átomos, dado que son asumidos en una sintaxis y en un sistema, cada asunción determinada reintroduce en ellos por entero la metafísica. Es esto lo que permite a aquellos destructores destruirse recíprocamente, por ejemplo, a Heidegger considerar a Nietzsche, con tanta lucidez y rigor como mala fe e incomprensión, como el último metafísico, el último «platónico». Se podría repetir la operación al hablar del mismo Heidegger, de Freud y de otros. No hay operación más frecuente hoy por hoy.

La fácil sucesión de los 'desenmascaramientos' deriva de la adoración no exenta de problemas del lenguaje transmitido. Por el contrario, la 'filosofía como género de escritura' significa, desde la perspectiva de Derrida, la institución de una relación de *double bind* con la tradición filosófica: por una parte, se renuncia a la esperanza de traspasar, con un desenmascaramiento radical, la 'metafísica' (es la exclusión de la gramatología como 'psicoanálisis de la filosofía'); por otra, el juego y la transformación terminológica introducidos en aquella tradición consienten en suspender la perentoriedad (que, al contrario, tiende a reproducirse a través de la sucesión de los desenmascaramientos).

2. No sorprende que la *Wirkungsgeschichte,* la 'historia de los efectos' de la deconstrucción, haya sido prevalentemente literaria. La extensión de la gramatología al campo de las literaturas comparadas se presenta como un éxito

[69] J. DERRIDA, «La struttura, il segno e il gioco nel discorso delle scienze umane», en *La scrittura e la differenza*, págs. 359-79, pág. 363.

natural y fecundo, a condición de que no se transforme en una reterritorialización en el ámbito de lo estético *tout court* —lo que convertiría en vano el esfuerzo de Derrida de llevar las adquisiciones de las vanguardias del XIX-XX fuera de aquello que, precisamente a partir del XIX, se ha convertido en el 'ghetto de lo estético'—. Pero este peligro no parece estar muy cercano: lo que ha llevado a muchos críticos a acercarse a la deconstrucción (tal vez con soluciones eclécticas) ha sido precisamente la intención de sustraer la literatura al museo y, en general, al campo de lo inefectual —mientras otra 'literatura', esta vez entre comillas (filosofía, psicología, sociología, Linguistic Analysis: las distintas 'mitologías blancas' el Occidente moderno), se atribuiría al monopolio de los asertos 'verídicos' en el campo de las *Humanities*.

John Searle, cuando se lamenta desde las columnas de la «New York Review of Books»[70] de que es muy fácil para quien se ocupe de literatura de ficción escuchar a Derrida decir que todo texto es literatura de ficción, se revela extraordinariamente seguro y dogmático acerca de la distinción que separa los asertos verídicos de los enunciados narrativos y de ficción. En los argumentos levantados contra la deconstrucción se juega muy a menudo con una retórica del discurso científico que, en cuanto tal, no es distinta de otros tipos de retórica. Tal vez las tesis de la deconstrucción resulten menos peregrinas allí donde se las considere desde la perspectiva pragmática que (por referirse aún a Richard Rorty)[71] caracteriza la filosofía 'post-metafísica'. Cuando el problema no es establecer si un argumento es verdadero o falso, sino cuáles son sus efectos, entonces la separación entre 'filosofía' y 'literatura' resulta mucho más difícil de

[70] J. R. SEARLE, «The Word Turned Upside Down», en *The New York Review of Books*, XXX, 27 octubre 1983, págs. 74-79. Como es sabido, entre Derrida y Searle se dio una larga polémica; cf. J. DERRIDA, «Signature Event Context», en *Glyph*, n. 1 (1977); J. R. SEARLE, *Reiterating the Differences: a Reply to Derrida*, Ibidem, págs. 198-208; J. DERRIDA, «Limited Inc. a b c...», en *Glyph*, n. 2 (1977), págs. 162-254 (existe también una versión en volumen, *Limited Inc. a b c...*, Baltimore, The Johns Hopkins U. P., 1977). Para una discusión, cfr. G. C. SPIVAK, «Revolutions That as Yet Have No Model: Derrida «Limited Inc.», en *Diacritics*, n. 10 (1980), págs. 29-49.

trazar; tal distinción, de hecho, se funda en distintos tipos de autocomprensión (la filosofía como discurso de ficción) y, por tanto, en retóricas específicas; pero en cuanto a los efectos —como por otras vías ha demostrado Michel Foucault— tanto el *Discurso sobre el método* como *Don Quijote* entran en el ámbito de la textualidad en general (y esta consideración se convierte en más verdadera después de Kant, cuando la filosofía no puede ya aspirar claramente a unos estatutos epistemológicos fundamentales y legítimos).

3. Llegando finalmente a las relaciones con la hermenéutica, también ésta, por su forma menos dogmática que la de las ciencias-técnicas del lenguaje, tiende a privilegiar la función comunicativa de la escritura. Con una esquematización más bien *caballeresca*, podríamos afirmar que las ciencias-técnicas del lenguaje excluyen simplemente el campo de lo expresivo considerándolo extratécnico. La hermenéutica admite lo expresivo, pero en función vicaria respecto a lo filosófico-comunicativo. El debate entre Paul Ricoeur y Derrida a propósito de la metáfora [72] es indicativo a este respecto: Ricoeur no excluye que la metáfora abra una dialéctica de la imaginación capaz de ampliar las posibilidades del trabajo filosófico; pero considera que el fin último de la hermenéutica es el de reconocer los conceptos unívocos, y no las ambigüedades metafóricas. No de otro modo —como ha recordado recientemente Gadamer en la conferencia *¿De camino hacia la escritura?* [73]— la autonomía de la escritura, que es legítima en el campo literario y en general en toda forma de acción ritual (contratos, textos jurídicos, textos religiosos), es, en cambio, más profundamente

---

[71] Cfr. RORTY, *The philosophy and the Mirror of Nature*, y la introducción de *Consequences of Pragmatism*.

[72] P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, París, Ed. de Seuil, 1975; traducción italiana: *La metáfora viva*, Milán, Jaca Book, 1981, especialmente el tercer parágrafo del octavo estudio (págs. 372-90, «Meta-forica e meta-fisica»), en el que se discute «La Mythologie blanche» de Derrida (cfr. *Marges*, págs. 247-324). De Ricoeur cfr. también *Temps et récit*, París, Ed. du Seuil, 1983.

[73] H. G. GADAMER, *Il cammino verso la scrittura*, conferencia (1984), que será publicada próximamente en Italia en «Rivista di Estetica» (Turín); pero cfr. también en GADAMER, *Verità e metodo*, en «La situazione limite della letteratura», págs. 97 y ss.

sobredeterminada por la vitalidad del *logos*. Tanto la tradición filosófica como la literaria sirven sólo si se actualizan en el diálogo, en su adherencia a la vida. Ahora bien, si en el argumento de Ricoeur entra en juego un elemento que expeditivamente podemos definir como un prejuicio cartesiano, en Gadamer se encuentran los presupuestos de la filosofía de la vida, que determinan la insatisfacción de Schleiermacher frente a la «solitaria consideración de un escrito aislado». Pero —subraya Gadamer— también el *logos*, no distintamente de la escritura, en su concepto 'clásico' es letra muerta si no se renueva constantemente. Una confrontación entre hermenéutica y deconstrucción —de las que aquí se han señalado sólo algunas líneas genéricas— debería tal vez partir de esta pregunta: ¿es en la reactualización del *logos* a través de la interrogación de nuestro presente histórico con los legados de la tradición —o bien en el juego más explícitamente parasitario sobre una *traditio* de huellas escritas— en donde se realiza mejor la *Ueberwindung-Verwindung* de la metafísica como objeto y tema de la filosofía 'post-metafísica'?

3. La etnología blanca. Deconstrucción y ciencias humanas

1. En un libro reciente, *Le Savoir des anthropologues*[74], Dan Sperber afronta el problema de la explicación y de la interpretación de base antropológica y etnológica; es decir, el *topos* del etnocentrismo, de la proyección de la cultura occidental en la comprensión de etnias y culturas distintas a la nuestra. En particular, en un parágrafo dedicado a las generalizaciones interpretativas, Sperber examina el caso del sacrificio en su relación con la definición de las culturas, y escribe:

> Pongamos, por ejemplo, que el sacrificio sea la matanza de un animal o de un ser humano como ofrenda a un ser sobrenatural. Aquélla es sólo la apariencia de una definición. Se supone que una teoría del sacrificio explica con-

[74] D. Sperber, *Le Savoir des anthropologues*, París, Hermann, 1982; traducción italiana: *Il sapere degli antropologi*, Milán, Feltrinelli, 1984.

> temporáneamente el «sacrificio Nuer», el «sacrificio hindú», el «sacrificio griego», el «sacrificio Bororo», etc. Ahora bien, la palabra «sacrificio» tiene un significado distinto en cada uno de estos casos. Se trata en cada uno de ellos de un término interpretativo que da más o menos un conjunto de categorías indígenas (...). Y, sin embargo, no es una casualidad que el etnógrafo decida llamar a un rito sacrificio: generalmente, porque el rito en cuestión se asemeja de un modo u otro a otros ritos ya descritos en la literatura bajo el nombre de sacrificio, ritos que deben a su vez su nombre a una análoga semejanza con ritos descritos precedentemente, etc. Nos habríamos equivocado al buscar una decisión inicial que hubiese fundado el estudio antropológico del sacrificio: los primeros usos antropológicos imitaban usos religiosos bíblicos, griegos o romanos, tal como habían sido reinterpretados por la tradición cristiana [75].

La tradición occidental determina la interpretación de otras culturas; poco después, Sperber concluye:

> Cuando el antropólogo enuncia: «Un sacrificio es la matanza de un animal o de un ser humano como ofrenda a un ser sobrenatural», no define, interpreta una idea común a la mayor parte de las interpretaciones occidentales —religiosas o etnográficas— de ritos sacrificantes [76].

No podemos más que ser etnocéntricos —y esto es tal vez lo «trascendental» que guía la investigación etnológica, con diversos matices que, partiendo del mismo presupuesto, se articulan en soluciones que van del racionalismo más estrecho (la adopción de una escritura de alguna forma objetiva, pero no neutral, porque está guiada por hipótesis muy occidentales, como, por ejemplo, la existencia de una categoría general, el *esprit humain*) al empirismo (pensemos particularmente en el concepto de *thick description* elaborado por Clifford Geertz: si es inevitable malintrepretar en base a prejuicios etnocéntricos los significados, los valores y los sistemas de referencia de la etnia elegida para examen, se puede, sin embargo, intentar enriquecer todo lo posible, con

[75] SPERBER, *Il sapere degli antropologi*, pág. 42.
[76] Ibidem.

un procedimiento asintótico, los datos que insertamos en nuestra descripción, convirtiéndola en todo lo más 'espesa' posible.

Ahora bien, es fácil observar que por motivos poco paradójicos, los mismos problemas encontrados por los etnólogos en la interpretación de culturas distintas a la nuestra los encuentran los estudiosos de hermenéutica en lo referente a la interpretación de *nuestra* cultura. Se dice fácilmente «etnocentrismo»; pero en el mismo corazón de aquel 'centro' que constituiría nuestra tradición encontramos discontinuidad, incertezas, conceptos vagos. ¿La cultura occidental es la tradición judeo-cristiana?, ¿o bien la llamada tradición metafísica, que desde los griegos conduciría, en la visión historiográfica de Heidegger, a la ciencia-técnica contemporánea?, ¿o qué otra cosa?

Todo el trabajo de Gadamer es una tentativa de comprender el sentido de las palabras clave de nuestra filosofía que solemos considerar de forma poco problemática; y la conclusión de esta investigación consiste en mantener que una descripción más bien cuidadosa del contexto y de las variaciones históricas del término examinado hace posible la definición de un significado relativamente unívoco, en tanto en cuanto aproximativo (es casi la *thick description* de Geertz). Un acercamiento asintótico al término 'propio', que Gadamer desarrolla muy sutilmente: la definición del significado de un término es siempre un progreso, ya que se inscribe en un proceso de *integración* entre nuestro presente de intérpretes (nuestro mundo histórico actual) y la tradición pasada por interpretar. En Gadamer, por lo tanto, la interpretación está constantemente abierta, y en esta indefinida sucesión de exégesis y de integraciones (la *Wirkungsgeschichte*) se puede reconocer la continuidad y la sensatez de una tradición.

Esta continuidad presupuesta es el motivo por el cual la hermenéutica puede afirmar que la tradición filosófica interrogada es la nuestra; que es, en la línea de Nietzsche y de

---

[77] Cfr. C. GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1975; especialmente, «Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture», págs. 3-30.

Heidegger, la tradición metafísica, que hay que entender, conservar o superar (normal o temáticamente, hay que superarla). Pero sabemos, también, si asumimos la perspectiva hermenéutica, que el problema de la conservación, de la superación y, de cualquier modo, el de la tradición-comprensión de una *traditio*, nace de la ruptura de aquella misma tradición. A Habermas [78], que le reprocha a Gadamer haber dado un cariz «sorprendentemente unilateral» a la radicalidad fenomenológica de la hermenéutica heideggeriana, y haber insistido más bien en una línea tradicionalista (de una filosofía romántica de la tradición), este último le objeta [79] que, de hecho, es precisamente la ruptura de una *traditio* la que convierte en necesaria la hermenéutica de la tradición. La exégesis bíblica nace porque se interrumpe la continuidad de la tradición católica y romana, con la Reforma; y precisamente porque no es cierto que nuestro mundo actual sea una línea de continuidad con los griegos y con la tradición filosófica sucesiva, se hace necesario comprender e interpretar qué entendía Platón por *hedonè* y *episteme*.

Con una especie de metáfora etnológica, podríamos afirmar que el problema del etnocentrismo no está falto de aporías también en nuestra tradición; o, al menos, que se puede discutir sobre ello. Si es verdad que la hermenéutica nace, a partir de la ruptura con una tradición, con un ideal integrativo y restaurativo, entonces nos encontramos bastante distantes de los griegos. El filósofo no se encuentra en una tranquila proximidad con Platón y Aristóteles, o cercano a entender que querrían decir, tal y como el etnólogo se esfuerza en interpretar culturas distintas a la suya.

Desde este punto de vista, los problemas con los que se

[78] Se trata de una vieja polémica reformulada más recientemente por J. HABERMAS, *Theorie des Kommunikatives Handelns*, Frankfurt a./M., Suhrkamp, 1981, 2 vols., tomo I, pág. 193; para una discusión, cfr. P. R. FELICIOLI, «Tradizione, razionalità e relativismo. Un'interpretazione del concetto di verità in Heidegger», en *Rivista de Estetica*, n. 13, 1983, págs. 127-36.

[79] Cfr., especialmente, H. G. GADAMER, «Replik», en Varios Autores, *Hermeneutik und Ideologiekritik*, Frankfurt a./M., Suhrkamp, 1971; traducción italiana: *Ermeneutica e critica dell'ideologia*, Brescia, Queriniana, 1979, especialmente las págs. 298-99.

ha encontrado la etnología y la hermenéutica presentan una cierta homogeneidad. Pasando de estos temas tan generales a un campo más preciso, tomaremos en consideración un aspecto de las relaciones entre etnología y filosofía tal y como se ha presentado en el debate post-estructuralista francés de los años sesenta y setenta, con especial atención a las tesis de Foucault y a la deconstrucción de Derrida. En resumen, una conciencia difundida en la filosofía de los últimos veinte años —conciencia de la que probablemente Foucault ha sido el exponente más explícito— reconocía en la etnología y en el psicoanálisis, entendidos como «hundimiento» de la imagen metafísica de la subjetividad y del humanismo en general, la vía regia por la que hubiese sido posible la *Ueberwindung der Metaphysik*, la superación de la metafísica. Por el contrario, Derrida, a través del concepto de deconstrucción, ha impostado de forma diversa la relación entre filosofía y etnología: en la etnología (y en el psicoanálisis) no encontramos las vías de escape respecto a nuestra tradición metafísica, sino más bien la reproblematización de cuestiones (influencia de la tradición e imposibilidad de traspasarla) que son el centro de la filosofía después de Nietzsche y Heidegger. Por ello, la etnología se convierte en el espejo de los problemas de la filosofía contemporánea, de sus intenciones y de sus *impasses*.

2. Aunque Foucault haya revisado recientemente sus propias posiciones de los años setenta hasta dejarlas irreconocibles con el paso del estructuralismo al pragmatismo (aquel que es registrado, aunque en posiciones favorables para Foucault, por Paul Rabinow y Hubert Dreyfus)[80] —ciertamente, la fe en una radical ajeneidad ofrecida por el psicoanálisis y la etnología que resulta del capítulo final de *Les Mots el les choses*[81] es elocuente respecto a una cierta malinterpretación de las posibilidades «eversivas» de nuestra tradición ofrecidas por algunas ciencias humanas.

El argumento de Foucault, en 1966, es notorio: el hom-

[80] P. RABINOW, H. DREYFUS, *Michel Foucault. Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Harvard U. P., 1983.

[81] M. FOUCAULT, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1969; «Psychanalyse, ethnologie», págs. 385-98.

bre es una invención reciente y occidental. Mucho más reciente (surge con el humanismo y, en Francia, con la llamada *âge classique*) y mucho más occidental de cuanto deje ver una proyección y retrospección de aquel humanismo 'clásico' que se refleja, por ejemplo, en el concepto hegeliano de historia universal. Implícitamente, la de Foucault es una crítica a las grandes generalizaciones de tipo no sólo hegeliano, sino también heideggeriano, que remontan el concepto de hombre a los orígenes de la cultura occidental y que lo insertan en la tradición metafísica [82].

Pero ésta no es más que una cuestión exegética. Toma más relevancia cuando se la conecta con el uso de la etnología y el psicoanálisis en la sistemática de las ciencias humanas propuesta en *Les Mots et les choses*. En efecto, Foucault no reconoce en la etnología y en la psicología el corolario de las ciencias humanas, sino más bien su hundimiento. Finalmente, después de algún siglo (no muchos) de humanismo y ciencias humanas, encontramos unos saberes que desplazan el sujeto, trasladando la atención del cógito consciente al inconsciente, y transformando el etnocentrismo de la sociedad europea en un intercambio entre culturas que acaba por disolver el concepto mismo de cultura y de sociedad.

El argumento del capítulo final de *Les Mots et les choses* encuentra sus tesis más típicas en la *Historie de la folie* [83]. Esta gran confianza en la superación del humanismo a través del hundimiento de las ciencias humanas revela, sin embargo, una notable dosis de ingenuidad; no en el sentido en el que lo entiende, por ejemplo, Franco Rella [84], para quien Foucault perseguiría una mítica de la ajeneidad de tipo irracionalista, y, por tanto, buscaría todas las vías posibles para demostrar la relatividad histórica de la noción de

---

[82] Cfr. M. FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, París, Gallimard, 1961; traducción italiana: *L'archeologia del sapere*, Milán, Rizzolo, 1970, especialmente las págs. 9-25 de la traducción italiana. Y cfr. también «Nietzsche, la genealogia, la storia», ahora en Id., *Microfisica del potere*, Turín, Einaudi, 1977, págs. 22-54.

[83] M. FOUCAULT, *Historie de la folie à l'âge classique*, París, Gallimard, 1961; traducción italiana: *Storia della follia*, Milán, Rizzoli, 1963.

[84] F. RELLA, *Il mito dell'altro*, Milán, Feltrinelli, 1978.

sujeto, de razón, etc. Más bien, por el motivo contrario. Lo hace notar Derrida en su crítica a la *Historie de la folie*[85]. El otro (*Id.*, loco, salvaje) en el que Foucault ve primero el remordimiento y, después, el hundimiento de una tradición reciente, es la variación muy puntual de un tema típicamente racionalista, aquel a través del que la racionalidad occidental se forma a partir del mismo fundamento adverso, el mito, lo pre-racional, etc. No podríamos hablar de otro modo del *esprit humain* que Lévi-Strauss encuentra en libros como las *Mythologiques*[86], siempre igual en sus modulaciones, hibridaciones, aberraciones, dentro del pensamiento salvaje —la formación del cógito a través de la exclusión de la locura es, a los ojos de Derrida, una variación de los conceptos de «crisis» (y superación de la crisis) que, todos reunidos, componen precisamente la tradición metafísica. Escribe Derrida el siguiente elogio que, de hecho, es una acusación que provocará una larga réplica de Foucault:

> Pero en ningún otro lugar, el concepto de *crisis* ha llegado hasta el punto de poder enriquecer y compendiar todos los potenciales y al mismo tiempo toda la energía de su sentido, sino en el libro de Foucault. Aquí la crisis es (...), en el sentido husserliano, el peligro que amenaza la razón y el sentido bajo forma de objetivismo, de olvido de los orígenes, de ocultación por parte del mismo desvelamiento racionalista y trascendental[87].

La superación de la metafísica es la confirmación más neta; buscar el otro de la razón es confirmar la racionalidad de nuestra tradición. Y, por extender este argumento a las esperanzas de Foucault alrededor de la etnología y el psicoanálisis —entendidas como prácticas concretas, pero también como signos del tiempo, de una superación «de época» del humanismo—: cuando se pone en crisis el sujeto cons-

---

[85] J. DERRIDA, «Cogito e storia della follia», en *La scrittura e la differenza*, págs. 39-79; para una discusión del debate Foucault-Derrida, cfr. S. NATOLO, *Ermeneutica e genealogia*, Milán, Feltrinelli, 1979, págs. 150-66.

[86] C. LÉVI-STRAUSS, *Mythologiques*, París, Plon, 1964-1971, 4 vols.; están traducidas al italiano en el Saggiatore, Milán.

[87] DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, pág. 79.

ciente o el etnocentrismo, se hace sólo para confirmarlo subrepticiamente. Hay, por tanto, que ser muy cauto frente al antihumanismo y al relativismo prometidos por las ciencias humanas-ultrahumanas.

Derrida no alude a una estrategia intencional de Foucault (de intención o *arrière pensée* se podría hablar tal vez en el caso de Lévi-Strauss), sino que más bien, su objeción, en la cual se sintetiza todo el concepto de deconstrucción y, en particular, las reservas que este último manifiesta en sus relaciones con la ajeneidad patológica o etnológica, es que la búsqueda de lo diverso confirma *lo mismo*, la tradición (es más: la refunde incesantemente, la hace vivir, la constituye), por razones *estructurales*. Vicent Descombes resume así el punto de vista de Derrida:

> Derrida no tiene nada que objetar a una fórmula reductora como «la filosofía es la ideología de la etnia occidental», salvo que es imposible afirmarlo. Esta fórmula está esencialmente desprovista de sentido, y, en consecuencia, es incapaz de producir los efectos críticos que le son atribuidos. ¿Qué es lo que nos permite hablar de *ideología* sino la oposición entre el *hecho* y el *derecho*? «Ideología» quiere decir que un discurso particular o relativo intenta pasar por universal o absoluto. Ahora bien, la oposición entre la particularidad contingente (lo ejemplar) y lo universalmente válido (lo esencial) es filosófica. Es incluso, diría Derrida, la oposición inaugural de la filosofía: por una parte lo *a priori*, lo que vale, y, por otra, lo empírico, lo que no vale. Derrida no contesta en absoluto a las incriminaciones que en esta época [los años sesenta, una cierta hegemonía cultural de la etnología estructuralista, el final de la guerra de Algeria] se levantan contra la filosofía (...) observa simplemente que el acusador ha redactado su propia requisitoria en la lengua de la filosofía. O se contradice burdamente o, lo que es más probable, protesta contra una filosofía que juzga mala y parcial, y reclama una filosofía más univeral[88].

El proyecto de superación de las ciencias humanas (que a su vez eran un proyecto de superación de la filosofía) vuelve a representarse como el *topos* clásico de la *Ueber-*

[88] V. DESCOMBES, *Le Même et l'autre*, p. 161.

windung der Metaphysik de la más pura tradición metafísica. Y refuerza, confirmándolo, este tema o *topos* que ahora ya no parece una creencia ligada a una particular «metafísica influyente», sino, una vez más, una especificación de género metafísico. Tanto la tradición nietzscheana-heideggeriana como la de las ciencias humanas constituyen la especie de un género que *parecería* trascendental u originario.

Los argumentos de la crítica de Derrida a la etnología y a la tradición de la superación de la metafísica (que desde su perspectiva son equivalentes, como podemos intuir desde ahora y como veremos mejor a continuación) son tres. Y en la medida en que se refiere de manera específica a la etnología, convendría prevenir una objeción natural: Derrida, criticando a Lévi-Strauss, derriba una puerta abierta, la recoge de una tradición no sólo agonizante, sino *racionalista*, desacreditada por los análisis *empíricos* de la etnología angloamericana. Si asumimos, por el momento, la hipótesis de Derrida, debemos conceder que la oposición entre racionalismo y empirismo, que es una contraposición habitual en la etnología, lo es también en la filosofía, y que históricamente nace en la sede de la filosofía.

El primer punto: *las ciencias humanas, en su totalidad, hablan el lenguaje de la filosofía*, y lo hablan más profundamente cuanto más pretenden sustraerse a él. Es la tesis que Derrida mantiene, de manera particular, en la conferencia «La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciencies humaines» (pronunciada en el congreso internacional de la Universidad Johns Hopkins de Baltimore sobre el tema *Los lenguajes de la crítica y las ciencias del hombre*, en octubre de 1966)[89]:

> La etnología —escribe Derrida—, como cada ciencia, se produce en el elemento del discurso. Y aquélla es, en primer lugar, una ciencia europea, que utiliza, tal vez a su pesar, los conceptos de la tradición. En consecuencia, lo quiera o no, y esto no depende de la decisión del etnólogo, éste recoge en su discurso las premisas del etnocentrismo en el mismo

[89] Las Actas están traducidas al italiano con el título *La controversia strutturalista*, Nápoles, Linguori, 1976; pero el texto de Derrida se puede encontrar también en *La scrittura e la differenza*, págs. 359-76.

> momento en que lo denuncia. Esta necesidad es irreductible, no es una contingencia histórica (...). Pero si nadie puede huir de esa necesidad, si nadie tiene, pues, la responsabilidad de ceder a ella, por poco que sea, eso no significa que todas las formas de ceder a ella tengan la misma pertinencia. La cualidad y la fecundidad de un discurso se miden tal vez por el rigor crítico con el que se piense esa relación con la historia de la metafísica y con los conceptos heredados[90].

¿Cuáles son las mejores vías para relacionarse con una tradición inevitable? La vía (y la tradición) de Lévi-Strauss, según Derrida, es bastante adecuada. Todos los análisis presentados en esta conferencia giran alrededor de sus libros: Derrida revela cómo la antropología estructural utiliza 'operativamente' categorías que son refutadas por la experiencia; por ejemplo, la pareja naturaleza/cultura (*physis/techne/episteme*) es invalidada precisamente por su ejemplo clásico, el tabú del incesto, que en cuanto tabú es cultural, pero que, siendo universal, resulta al mismo tiempo natural. En la práctica, el lenguaje de la etnología se critica a sí mismo, sin que por ello pierda fecundidad y operatividad; lo mismo debería hacer la filosofía, llevando al límite y a la contradicción los propios conceptos tradicionales.

Segundo punto. *La filosofía, en su totalidad, es una ciencia del hombre, y habla su lenguaje.* Esto ya se ha constatado *a parte ethnologiae*; se ve mejor, *a parte philosophiae*, en una conferencia dada dos años después, «les fins de l'homme» (pronunciada en Nueva York en octubre de 1968 en el congreso *Philosophy and Antropology*[91]). Después de haber constatado el inevitable humanismo (etnocentrismo, conocimiento) de una tradición filosófica que desde Hegel va hasta Husserl, Heidegger, Sartre y, sobre todo, después de haber subrayado la naturaleza contradictoria de las tentativas de superación de las ilimitadas perspectivas humanas presentes en toda aquella tradición, Derrida advierte que, así como la etnología es etnocéntrica, del mismo modo el antihumanismo es humanístico (o viceversa). Escribe Derrida jugando con el doble sentido, en francés, de *fin*.

---

[90] DERRIDA, *La scittura e la differenza*, págs. 363-64.

[91] Ahora en DERRIDA, *Marges —de la philosophie*, págs. 129-64.

> El (la) fin(alidad) del hombre es el pensamiento del ser, el hombre es el (la) fin(alidad) del ser. El hombre es desde siempre la (el) propia (o) fin(alidad), es decir, el (la) fin(alidad) de sí mismo. El ser es desde siempre el (la) propio (propia) fin(alidad) de sí mismo.

La ontología no puede resolverse más que en el antihumanismo, así como el humanismo no puede por más que conducir al «olvido del ser». Pero estas dos vías corren paralelas a lo largo de toda la historia de la filosofía. Por tanto, no se puede salir de este *impasse*, sino en todo caso pluralizarlo o extremarlo. Derrida, aquí como en otras partes, habla de un doble movimiento, de una doble estrategia, de un *double séance*:

> 1. Intentar la salida y la deconstrucción sin cambiar de terreno, repitiendo lo implícito de los conceptos fundadores y de la problemática originaria, utilizando contra el edificio los instrumentos o las piedras disponibles en la casa, es decir, también en la lengua. El peligro aquí es *reveler (Aufheben)* sin cesar, con una profundidad cada vez más segura, aquello mismo que se pretende deconstruir. La continua explicitación hacia la apertura corre el peligro de hundirse en el autismo de la cerrazón.
> 2. Decidir cambiar de campo, de forma discontinua e irruptiva, instalándose brutalmente fuera, afirmando la ruptura y la diferencia absoluta. Sin hablar de todas las demás formas de perspectiva en *trompe-l'oeil* a las que se puede dejar tomar un desplazamiento como ese, habitando más ingenuamente, más estrechamente que nunca el interior que se declara desierto, la pura y simple práctica de la lengua reinstala sin cesar el 'nuevo' terreno sobre el suelo más viejo que exista (...). Es evidente que tales efectos no bastan para anular la necesidad de un «cambio de campo». Es también evidente que la elección entre estas dos formas de destrucción no puede ser simple y única (...) es necesario hablar más lenguas y producir más textos a la vez[93].

Llegamos al tercer punto. *La etnología no supone la*

---

[92] DERRIDA, *Marges —de la philosophie*, pág. 161.

[93] Ibidem, págs. 162-63. Otros estudios sobre este tema se pueden

caída de la metafísica (y viceversa), y ambas deben funcionar conjuntamente. Del mismo modo que existe una mitología negra o amarilla, de la que se ocupa la etnografía; del mismo modo que existe una mitología arcaica, que precedería al logos de nuestra cultura, de la que se ocupan los mitógrafos, existe una «mitología blanca», de la que se ocupan los filósofos. Esta mitología es la filosofía. Las 'otras' mitologías serían, por ejemplo, las de las *Mythologiques*; sobre nuestras mitologías «prelógicas» habría mucho que decir (en particular, si existen, o mejor si preceden o acompañan o incluso siguen, a partir de una decisión filosófica y disciplinar, al logos de «nuestra» tradición)[94]. Finalmente, está la mitología blanca que no es el inconsciente o el remordimiento de la filosofía, sino precisamente la filosofía *tout court* (y, por lo tanto, la *philosophia perennis*, eterna y siempre cercana a la propia autodestrucción).

Demos un paso atrás. En «La structure, la signe et la jeu...», Derrida no tenía, respecto a las *Mythologiques*, las preocupaciones (y objeciones) de tipo empírico que tuvo en su tiempo Leach[95], quien observa cómo, basándose en una referencia general al *esprit humain*, Lévi-Strauss inscribe en la misma estructura los mitos de los indios amazónicos y los de los algonquianos canadienses. El problema es distinto y de todas formas no es empírico. Al examinar cada género de mitología (amazónica o canadiense, europea arcaica, cartesiana), escribe Derrida, surge un problema al que no se puede responder

> hasta que no haya sido planteado expresamente el problema de las relaciones entre el filosofema o el teorema, por una parte, y el mitema o mitopoema, por otra. Lo cual no es poco. Si no se plantea expresamente este problema, nos con-

---

encontrar en el volumen de Varios Autores dedicado a Derrida, y editado por J.-L. NANCY y P. LACOUE-LABARTHE, *Les fins de l'homme. A partir du travail de Jacques Derrida*, París, Galilée, 1981.

[94] Para una discusión, cfr. G. CARCHIA, *Orfismo e tragedia*, Milano, Celuc, 1980; y M. DÉTIENNE, *L'invention de la ythologie*, París, Gallimard, 1982; traducción italiana: *L'invenzione della mitologia*, Turín, Boringhieri, 1983.

[95] Cfr., por ejemplo, E. LEACH, *Lévi-Strauss*, Londres, Fontana, 1970.

> denamos a transformar la presunta transgresión de la filosofía en un error inadvertido en el campo filosófico. El empirismo sería el género del que estos errores son la especie. Los conceptos de signo, de historia, de verdad, etc. Lo que quiero subrayar es solamente que el paso más allá de la filosofía no consiste en volver la página de la filosofía (lo que equivale la mayoría de las veces a un mal filosofal), sino en continuar leyendo *de un cierto modo*[96].

El «de un cierto modo» al que se refiere Derrida es naturalmente la deconstrucción. El texto en el que trata de forma explícita la cuestión es «La Mythologie blanche»[97]. Por no repetir un concepto que a estas alturas debería estar ya muy claro, nos limitamos a recordar que en este texto Derrida sostiene: 1) que la filosofía es tanto nuestra propia etnología como el concepto instituyente de la etnología de los otros; 2) que reencontrar la mitología en el interior de la metáfora y de la metafísica no consiste en «desenmascarar» el sentido o las formas de la tradición: la metáfora y la mitología son posibles sólo en el interior de la metafísica y la metafísica asume las formas de la metáfora y de la mitología no porque el pensamiento «metafísico» sea todavía, o haya sido, la única determinación del pensar, sino porque sólo dentro de un cierto corpus de textos (seleccionados a partir de motivos difíciles de reconocer) se ha desarrollado la oposición entre *mythos* y *logos*, metáfora y concreto, diverso e idéntico, etc.

Solamente en el *contexto* filosófico nace la mitología.

3. La concepción de la filosofía como etnología de la etnia occidental se expone obviamente a muchas críticas, algunas explícitas, de parte filosófica, otras implícitas, de parte etnológica.

Las filosóficas, que examinaremos aquí, se pueden sintetizar en la acusación dirigida contra la deconstrucción de revelarse como una especie de *hybris* hermenéutica. El más radical en este punto ha sido Foucault en «Mon corps, ce

---

[96] DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, pág. 370.

[97] Ahora en DERRIDA, *Marges —de la philosophie*, págs. 247-324.

papier, ce feu»[98], una réplica a «Cógito e historia de la locura». Según Foucault, Derrida sería el máximo representante de una tradición metafísica que comportaría estos efectos: «reducción de las prácticas discursivas a las huellas textuales; elisión de los acontecimientos que se producen para retener sólo los signos de una lectura; invención de voces detrás del texto para no tener que analizar la modalidad de implicación del sujeto en los discursos». Más bien, la de Derrida —prosigue Foucault— no es «la metafísica», sino

> una pequeña pedagogía bien determinada históricamente, que enseña al alumno que no hay nada fuera del texto, pero que éste, en sus intersticios y en sus no dichos, domina la reserva del origen; que no es, en absoluto, necesario ir a buscar en otra parte, pero que aquí mismo, no tanto en las palabras ciertas, como en las palabras como raspadura, en su *red*, se desvela el sentido del ser[99].

La deconstrucción se manifiesta, por tanto, como una práctica autoritaria, no verdaderamente abierta hacia el «otro», sino replegada en la tradición (que, conforme a las tesis de Foucault, no tiene dos mil años, sino un par de siglos, de Descartes a Hegel). Los modelos de esta metodología serían el psicoanálisis («búsqueda de voces detrás del texto») y el estructuralismo (función, campo y autoridad de la *red interpretativa*). Se reencontrarán objeciones de este tipo, formuladas de forma más ingenua, es decir, de forma materialista e historicista, en los seguidores americanos de Foucault como Edward Said[100].

El argumento de Foucault es, en definitiva, un reproche a la materialidad de los textos y al contexto en el que estos se producen. Se podría objetar fácilmente que no está en absoluto claro qué se entiende por «materialidad», y que en esta crítica reaparece el fondo positivista de la genealogía de

---

[98] Se puede encontrar la traducción italiana en el apéndice de la ed. Rizzolo, Milán, 1976, de la *Storia della follia*, en las págs. 637-66.

[99] FOUCAULT, *Storia della follia*, pág. 665.

[100] Cfr. E. SAID, *The Wold, The Text, and The Critic*, Havard U. P., 1983, y especialmente «Roads Taken and not Taken in Contemporary Criticism», págs. 140-57. Para una discusión y ampliación de esta temática, cfr. el capítulo cuarto del presente estudio.

Foucault. Pero hay un segundo punto en las críticas foucaultianas, el relativo a la legitimidad de las «voces detrás del texto» que Derrida utilizaría, es decir, la de su hermenéutica «autoral». Es una crítica que encontramos formulada, de modo diferente, por Paul de Man en «The Rhetoric of Blindness: Jacques Derrida's Reading of Rousseau» [101]. Para de Man, se trataría de corregir la deconstrucción sin recurrir a datos extratextuales, no como sugiere Foucault, sino confiando exclusivamente en el *texto* que, con sus estrategias internas, indicaría los términos de la propia interpretación. También en este caso, nos parece que la acusación vertida sobre Derrida consiste en reprocharle una descontextualización de los mensajes (filosóficos, literarios o de otro tipo); pero la acusación se presenta en nombre de una presuposición no aclarada: es decir, que se está siempre en disposición de conocer el texto, las intenciones y el «querer decir» del autor; en definitiva, con una mediación más, se vuelve a la objeción foucaultiana por la que la deconstrucción prescindiría de las circunstancias reales-materiales en las que el texto se produce.

Que las críticas a la deconstrucción como etnología de la etnia occidental se fundan en la presuposición según la cual nosotros estaríamos en disposición de reconocer qué se entiende por «nuestra tradición» (y, por tanto, por tradición «distinta»), está bien visto en las críticas de Ricoeur a la «Mythologie blanche» desarrolladas en *La Métaphore vive* [102]. En definitiva, Ricoeur reprocha a Derrida el abandonarse irreflexivamente a la concepción heideggeriana de la metafísica, y el jugar con ella pretendiendo descontextualizarla. Escribe Ricoeur: «Ha llegado el momento, creo, de renunciar a la vía cómoda que es también pereza intelectual, y que consiste en poner bajo un solo término —metafísica— toda la experiencia del pensamiento occidental» [103]. Además,

[101] Ahora en P. DE MAN, *Blindness and Insight*, Oxford U. P., 1971; traducción italiana, *Cecità e visione*, Nápoles, Liguori, 1975 (el artículo en cuestión se halla en las págs. 127-77 de la traducción italiana).

[102] P. RICOEUR, *La Métaphore vive*, París, Ed. du Seuil, 1975; traducción italiana: *La metafora viva*, Milán, Jaca Book, 1981; particularmente, cfr. las págs. 372-90 de la traducción italiana.

[103] RICOEUR, *La metafora viva*, pág. 381.

prosigue Ricoeur, lo metafórico no reside necesariamente en lo metafísico, no es ni una causa ni un efecto; mitología y metáfora son simplemente formas del pensamiento preconceptual, que pueden abrir nuevas vías del pensamiento y que nosotros estamos en disposición de reconocer precisamente porque tenemos claro lo que es un concepto.

Es fácil darle la vuelta a las objeciones de Ricoeur partiendo de la mitología blanca: ¿a partir de qué somos capaces de reconocer un concepto, y de distinguirlo de la metáfora y del mito, sino a partir de la tradición occidental, y de la certeza de definirla y dominarla? ¿Sobre qué bases se forma aquel «contexto» que nos permite separar metáfora y concepto, *mythos* y *logos*, interno y externo?

Aunque todas estas objeciones se refieran a puntos heterogéneos, y parezcan atraer evidencias o problemas de tipo muy distinto (de las implicaciones materiales de los textos a la posibilidad teórica de distinguir metáfora y concepto), creo que se pueden resumir en un único núcleo: definiendo la filosofía como mitología blanca (y ello sin connotaciones negativas), Derrida excluye la posibilidad de un metalenguaje crítico, que nos permita distanciarnos del objeto observado y circunscribir el contexto. «Il n'y a pas de hors-texte», el principio de la deconstrucción, es también: «no hay metalenguaje». Y, evidentemente, llegados a este punto, el mito no se distingue ya de la filosofía a partir de criterios evidentes o presuponibles.

IV

SELECCIÓN BIBLIOGRÁFICA

ABRAMS, M. H. (1977), «The Deconstructive Angel», en *Critical Inquiry*, 3, págs. 425-438.
ABRAMS, M. H. (1979), «How to Do Things with Texts», en *Partisan Review*, 46, págs. 566-588.
ABRAHAM, N. y TOROK, M. (1976), *Cryptonymie: Le Verbier e l'homme aux loups*, París, Aubier-Flammarion.
ACCAME, L. (1976), *La deconstruzione e il testo*, Florencia, Sansoni.
ADAMS, R. M. (1971-72), «Extension and Intension», en *Hudson Review*, 24, págs. 687-696.
AGACINSKI, S. et alii (1976), *Mimesis desarticulations*, París, Flammarion.
AGACINSKI, S. (1977), *Aparté: Conceptions et morts de Soren Kierkegaard*, París, Aubier-Flammarion.
AGACINSKI, S. (1987), «Donner lieu», en *Écriture Inscription Mémoire*, Editions du Centre Pompidou, C.C.I., París.
AGUIAR E SILVA, Víctor M. de (1986), «Para uma leitura deconstrutivista da poesia de Rosalía de Castro», Actas del Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo, Santiago de Compostela, 11: págs. 183-191.
ARAC, J. (1978), «The Criticism of Harold Bloom: Judgement and History», en *Centrum*, 6, nº 1, págs. 32-42.
ARAC, J. (1980), «To regress from the Rigor of Shelley: Figures of History in American Deconstructive Criticism», en *Boundary*, 2, 8, nº 3, págs. 241-257.
ARAC, J. (1981), «Aesthetics, Rhetoric, History: Reading Nietzsche with Henry James», en *Boundary*, 2, 9, nº 3, págs. 437-454.
ARAC, J. et alii (1983), *The Yale Critics: Deconstruction in America*, University of Minnesota Press.
ARGYROS, A. (1980), «Daughters of the Desert», en *Diacritics*, 3, págs. 27-35.
ASENSI, M. (1987), *Theoría de la lectura. Para una crítica paradópájica*, Madrid, Hiperión.
ASENSI, M. (1989), «Retórica y deconstrucción: textos y parásitos en J. Hillis Miller», en *Retórica: Historia, Teoría y Práctica*, Congreso sobre Retórica y Poética, Cádiz, junio, 1989 (en prensa).
ASENSI, M (1990), «Retórica logográfica y psicagogías de la Retórica», *Revista de Literatura*, tomo LII, nº 103, enero/junio.
ATKINS, G. D. (1980), «J. Hillis Miller, Deconstruction and The Recovery of Transcendence», en *Notre Dame English Journal*, 13, gs. 51-63.
ATKINS, G. D. y JOHNSON, M. L. (eds.) (1985), *Writing and Reading*

Differently: Deconstruction and the Teaching of composition and Literature, Kansas University Press.

BANDERA, C. (1975), «Literature and Desire», en *Mosaic*, 8, págs. 42-68.

BARILLI, R. (1974), *Tra presenza e assenza. Due modeli culturali in conflitto*, Milán, Bompiani.

BARNEY, R. (1980), «Deconstructive Criticism: a selected bibliography», en *Society for Critical Exchanges Reports*, 8.

BARTHES, R. (1970), *S Z*, París, Seuil. Trad. esp. *S/Z*, México, Siglo XXI, 1980.

BARTHES, R. (1973), *Le plaisir du texte*, París, Seuil. Trad. esp. *El placer del texto*, México, Siglo XXI, 1974.

BARTHES, R. (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Seuil. Trad. esp. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Kairós, 1978.

BARTHES, R. (1977), *Fragments d'un discours amoreaux*, París, Seuil. Trad. esp. *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI, 1982.

BARTHES, R. (1979), «From Work to Test», Josué V. Harari (ed.), *Textual Strategies*, Cornell University Press, págs. 73-81.

BARTHES, R. (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du cinéma Gallimard.

BASS, A. (1974), «"Literature"/literature», R. Macksey (ed.), *Velocities of Change*, The John Hopkins University Press.

BASSET, Sh. (1977), «Tristes Critiques: Harold Bloom and the Sorrowhs of Secular Art», en *Literature and Psychology*, 27, págs. 106-112.

BENOIST, J. M. (1970), «The End of Structuralism», en *Twentieth Century Review*, 3, págs. 112-138.

BLANCHOT, M. (1955). *L'espace littéraire*, París, Gallimard. Traducción española *El espacio literario*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

BLANCHOT, M. (1959), *Le livre à venir*, París, Gallimard.

BLANCHOT, M. (1969), *L'entretien infini*, París, Gallimard.

BLANCHOT, M. (1973), *Le pas au-delà*, París, Gallimard.

BLOOM, H. (1973), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press. Trad. esp. *La angustia de las influencias. Una teoría de la poesía*, Monte Ávila Editores.

BLOOM, H. (1975), *Metamorphosis, Influence*, Columbia University Press.

BLOOM, H. (1975), *Kabbalah and Criticism*, The Seabury Press.

BLOOM, H. (1975), *A Map of Misreading*, Oxford University Press.

BLOOM, H. (1976). *Figures of Capable Imagination*, The Seabury Press.

BLOOM, H. (1976), *Poetry and Represion: Revisionism from Blake to Stevens*, Yale University Press.

BLOOM, H. (1979), «The Breaking of Form», V.V.A.A., *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press, págs. 1-37.

BLOOM, H. (1982), *Agon: Toward a Theory of Revisionism*, Oxford University Press.

BLOOM, H. (1983), *The Breaking of the Vessels*, University of Chicago Press. Trad. esp. *Los vasos rotos*, México, F.C.E., 1986.

BLUMEMBERG, H. (1981), *Die Lesbarkeit der Welt*, Fankfurt a. M., Suhrkamp.

BOOTH, W. (1979), *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, University of Chicago Press.

BOVÉ, P. A. (1980), *Destructive Poetics: Heidegger and Modern American Poetry*, Columbia University Press.

BOVÉ, P. A. (1983), «Variations on Authority: Some Deconstructive Transformations of the New Criticism», en Arac J. et alii (eds.), *The Yale Critics*, University of Minnesota Press.

BOYER, Ph. (1969), «Déconstruction: le désir à la lettre», en *Change*, 2, págs. 127-148.

BRUTTING, R. (1976), *«Écriture» und «Text»: Die französische Literatur-theorie «nach dem Strukturalismus»*, Boom, Bouvier Verlag Herber Grundmann.

BRUSS, E. W. (1982), *Beautiful Theories: The Spectacle of Discourse in Contemporary Criticism*, Johns Hopkins University Press.

BUTLER, Ch. (1984), *Interpretation. Deconstruction and Ideology*, Oxford, Clarendon Press.

CAHIERS CONFRONTATION (1988), monográfico dedicado a Derrida, núm. 19, primavera, París, Aubier.

CAIN, W. E. (1979), «Deconstruction in America: The Recent Literary Criticism of J. Hillis Miller», en *College English*, 41, págs. 367-382.

CAMPBELL, C. (1986), «Deconstruction and all that, from Yale's Critical Jungle», en *Herald Tribune*, 14-2.

CARRAVETTA, P. (1984), «Malinconia bianca. L'intermedium di Yale», P. Carravetta y P. Spedicato (eds.), en *Postmoderno e letteratura*, Milán, Bompiani.

CARROLL, D. (1978), «History as Writing», en *Clio*, 7, págs. 224-243.

CARROLL, D. (1982), *The Subject in Question*, The University of Chicago Press.

CASTEÑANA, M. (1976), «Il post-strutturalismo di Jacques Derrida», en *Il Protagora*, 105-108, págs. 134-176.

CESCO, S. (1976), «Jacques Derrida: per una critica allo strutturalismo», en *Annali-Scuola Superiore delle Comunicazioni Sociali*, 1-2.

CULLER, J. (1971-72), «Frontiers of Criticism», en *Yale Review*, 61, págs. 259-271.

CULLER, J. (1981), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press.

CULLER, J. (1982), *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Ithaca, Cornell University Press. Trad. esp. *So-*

bre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo, Madrid, Cátedra, 1984.

DÄLLENBACH, L. (1977), *Le Récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil.

DAVIS, R. C., y SCHLEIFER, R. (eds.) (1985), *Rhetoric and Form: Deconstruction at Yale*, Norman, University of Oklahoma Press.

DEGREEF, J. (1971), «De la métaphore (à propos de la *Mythologie blanche* de Derrida)», en *Cahiers de littérature et de linguistique appliquée*, 3-4.

DE MAN, P. (1967), «The Crisis of Contemporary Criticism», en *Arion*, 6, págs. 38-57.

DE MAN, P. (1971), *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota Press, 1983.

DE MAN, P. (1978), «The Epistemology of Metaphor», en *Critical Inquiry*, 5, págs. 13-30.

DE MAN, P. (1979), *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven, Yale University Press.

DE MAN, P. (1979), «Autobiography as De-facement», *M.L.N.*, 94, págs. 19-930.

DE MAN, P. (1980), «Shelley Desfigured», en *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press.

DE MAN, P. (1981), «Hypogram and Inscription: Michael Riffaterre's Poetics of Reading», en *Diacritics*, 11, nº 4.

DE MAN, P. (1982), «Introduction», en Hans Robert JAUSS, *Toward and Aesthetics of Reception*, University of Minnesota Press.

DE MAN, P. (1988), «The Resistance to Literary Theory», *Yale French Studies*, 63, págs. 3-20.

DERRIDA, J. (1962), «Introduction» a Edmund Husserl, en *L'origine de la géometrie*, París, P.U.F.

DERRIDA, J. (1967), *La Voix et le phénomene*, París, P.U.F. Trad. Tesp. *La Voz y el Fenómeno*, Valencia, Pretextos, 1985.

DERRIDA, J. (1967), *De la Grammatologie*, París, Minuit. Trad. esp. *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

DERRIDA, J. (1967), *L'écriture et la différence*, París, Seuil. Trad. esp. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

DERRIDA, J. (1972), *Marges de la philosophie*, París, Minuit. rad. esp. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989.

DERRIDA, J. (1972), *La dissémination*, París, Seuil. Trad. esp. *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975.

DERRIDA, J. (1972), *Positions*, París, Minuit. Trad. esp. *Posiciones*, Valencia, Pretextos, 1977.

DERRIDA, J. (1974), «Mallarmé», en A.A.V.V., *Tableau de la littérature francaise*, París, Gallimard.

DERRIDA, J. (1974), *Glas*, París, Galilée.

DERRIDA, J. (1976), «Fors», prefacio a Abraham, N. y Torok, M.,

Cryptonimie. Le verbier de l'homme aux loups, París, Aubier-Flammarion.

DERRIDA, J. (1976), «Où commence et comment finit un corps enseignant», en Grisoni, D. (ed.), *Politiques de la philosophie*, París, Bernard Grasset.

DERRIDA, J. (1978), *Éperons. Les styles de Nietzsche*, París, Flammarion. Trad. esp. *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Valencia, Pretextos, 1981.

DERRIDA, J. (1978), *La vérité en peinture*, París, Flammarion.

DERRIDA, J. (1979), «Living On: Border Lines», en A.A.V.V., *Deconstruction and Criticism*, The Seabury Press.

DERRIDA, J. (1980), «La loi du genre», en *Glyph*, 7, págs. 176-201.

DERRIDA, J. (1980), *La carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, París, Flammarion. Trad. esp. *La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*, México, Siglo XXI, 1986.

DERRIDA, J. (1981), «Les Mots de Roland Barthes», en *Poétique*, 47, págs. 269-292.

DERRIDA, J. (1984), *La Filosofía como Institución*, Barcelona, Ediciones Juan Granica.

DERRIDA, J. (1986), *Memoires. Trois lectures pour Paul de Man*, Nueva York, Columbia University Press. Trad. esp. *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Gedisa, 1989.

DERRIDA, J. (1986), *Parages*, París, Galilée.

DERRIDA, J. (1986), *Schibboleth. Pour Paul Celan*, París, Galilée.

DERRIDA, J. (1987), *Fue la cendre*, París, Ed. des Femmes.

DERRIDA, J. (1987), *Psyché. Inventions de l'autre*, París, Galilée. Trad. esp. parcial en el suplemento nº 13 de la revista *Anthropos* «J. Derrida: "¿Cómo no hablar?" y otros textos», marzo, 1989. Y en *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1989.

DERRIDA, J. (1987), *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, París, Galilée. Trad. en este mismo volumen.

DERRIDA, J. (1988), *Limited Inc.*, Chicago, Northwestern University Press.

DERRIDA, J. (1988), *Signépogne*, París, Seuil.

DERRIDA, J. (1988), «Che cos'è la poesia?», en *Poesia*, I, 11, noviembre.

DESCOMBES, V. (1979), *Le même et l'autre. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978)*, París, Minuit. Trad. esp. *Lo mismo y lo otro. Cuarenta y cinco años de filosofía francesa (1933-1978)*, Madrid, Cátedra, 1982.

DONATO, E. (1976), «"Here, Now"/"Always, Already": Incidental Remarks on Some Recent Characterizations of The Text», en *Diacritics*, 6, nº 3, págs. 24-29.

DONATO, E. (1977),«The Idioms of the Text: Notes on the Language of Philosophy and the Fictions of Literature», en *Glyph*, 2, págs. 1-13.

DONATO, E. (1979), «The Museum's Furnace: Notes toward a Con-

textual Reading of *Bouvard and Pécuchet*», en J. Harari, *Textual Strategies*, Cornell University Press, págs. 213-238.

DONOGHUE, D. (1980), «Deconstructing Deconstruction», en *New York Review of Books*, 12, págs. 37-41.

DONOGUE, D. (1980), «Reading about Writing», en *New York Times Book Review*, 9, noviembre, págs. 11-33.

EAGLETON, T. (1981), «Marxism and deconstruction», en *Contemporary Literature*, nº 3, invierno, págs. 48-61.

ELLIS, John M. (1988), «What does Deconstruction Contribute to Theory of Criticism?», *New Literary History*, vol. 19, nº 2, Winter, págs. 259-280.

FAVALE, C. (1972), «La linguistica strutturale e J. Derrida», en *Il Protagora*, 80-81, págs. 32-47.

FELMAN, S. (1972), *La folie et la chose littéraire*, París, Seuil.

FELPERIN, H. (1985), *Beyond Deconstruction: the Uses and Abuses of Literary Theory*, Oxford, Clarendon Press.

FERGUSON, F. C. (1979), «Reading Heidegger: Jacques Derrida and Paul de Man», en W. V. Spanos, *Martin Heidegger and the Question of literature. Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*, Bloomintong, Indiana University Press.

FERRARIS, M. (1983), *Tracce. Nihilismo moderno posmoderno*, Milán, Multhipla.

FERRARIS, M. (1984), *La Svolta Testuale: il deconstruzionismo in Derrida, Lyotard, gli "Yale Critics"*, Pavia, Cluep.

FERRARIS, M. (1985), *Problemi del Testualismo*, Documenti di Lavoro, Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, nº 147-148, octubre-noviembre.

FERRARIS, M. (1986), «Gadamer e Derrida: l'alternativa tra dialogo e scrittura», en *Eutopías*, nº 4, primavera, págs. 42-58.

FISCHER, M. (1985), *Does Deconstruction Make Any Difference?*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

FISH, S. (1982), «With the Compliments of the Author: Reflections on Austin and Derrida», en *Critical Inquiry*, 8, págs. 84-112.

FLETCHER, A. (1965), «The Great Wordsworth», en *Yale Review*, 54, págs. 595-598.

FLETCHER, A. (1972), «The Perpetual Error», en *Diacritics*, 2, núm. 4, págs. 14-20.

FLORIAN, V. (1982), «Derrida y el signo lingüístico», *Ideas y Valores*, 53-54, págs. 28-41.

GADAMER, H.-G. (1960), *Wahrheit und Methode*, Tübingen, J.C.B. Mohr. Traducción española *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1977.

GARCÍA BERRIO, A. (1989), *Teoría de la literatura (la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.

GASCHÉ, R. (1977), «The Scene of Writing: A Deferred Outset», en *Glyph*, 1, págs. 150-171.

GASCHÉ, R. (1979), «Deconstruction as Criticism», en *Glyph*, 6, págs. 177-215. Trad. esp. en este volumen.

GASCHÉ, R. (1983), «Joining the Text: From Heidegger to Derrida», en J. Arac et alii (eds.), *The Yale Critics*, ed. cit.
GASCHÉ, R. (1986), *The tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection*, Harvard University Press.
GIRARD, R. (1973), «Lévi-Strauss, Frye, Derrida and Shakespeare Criticism», en *Diacritics*, 3, núm. 3, págs. 214-238.
GODZICH, W. (1978), «Harold Bloom as Rhetorician», en *Centrum*, 6, núm. 1, págs. 43-49.
GODZICH, W. (1983), «Introduction: Caution! Reader at Work!», en Paul de Man, *Blindness and Insight and Other Essays*, ed. cit.
GODZICH, W. (1983), «The Domestication of Derrida», en *The Yale Critics*, ed. cit., págs. 20-42.
GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (1983), «BdeORidaGES (Borges y Derrida), *Isla a su vuelo fugitivo*, Madrid, Porrúa.
GRAFF, G. (1979), *Literature Against Itself*, University of Chicago Press.
GREISCH, J. (1977), *Herméneutique et grammatologie*, París, CNRS.
HABERMAS, J. (1985), *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt, Suhrkamp. Trad. esp. *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
HANS, J. S. (1980), «Hermeneutics, Play, Deconstruction», en *Philosophy Today*, 14, invierno, págs. 328-337.
HARARI, J. V. (1979), *Textual Strategies (Perspectives in Post-Structuralist Criticism)*, Nueva York, Cornell University.
HARTMAN, G. (1970), *Beyond Formalism: Literary Essays 1958-1970*, New Haven, Yale University Press.
HARTMAN, G. (1975), *The Fate of Reading and Other Essays*, University of Chicago Press.
HARTMAN, G. (1975), «Monsieur Texte: on Jacques Derrida, His "Glas"», en *The Georgia Review*, 19, invierno, págs. 322-247.
HARTMAN, G. (1976), «Monsieur Texte II: Epiphony in Echoland», *The Georgia Review*, 30, primavera, págs. 8-32.
HARTMAN, G. (1979), «Preface», *Deconstruction as Criticism*, The Seabury Press.
HARTMAN, G. (1979) «Words, Wish, Worth: Wordsworth», *Deconstruction as Criticism*, The Seabury Press.
HARTMAN, G. (1980), *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven, Yale University Press.
HARTMAN, G. (1981), «How Creative Should Literary Criticism Be?», *New York Times Book Review*, 5 de abril, págs. 11, 24-25.
HARTMAN, G. (1981), «Literature as Profesion II: The Creative Function of Criticism», *Humanities*, 2, diciembre, 8-9.
HARTMAN, G. (1981), *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
HASSAN, I. (1971), *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post Modern Literature*, Oxford University Press.

HASSAN, I. (1986), «Pluralism in Postmodern Perspective», *Critical Inquiry*, 12, 1, págs. 503-20.

HEIDEGGER, M. (1959), *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Verlag Günter Neske. Trad. esp. *De camino al habla*, Barcelona, Serbal, 1987.

HOY, D. C. (1978), *The Critical Circle: Literature and History in Contemporary Hermeneutics*, Berdeley, University of California Press.

JAMESON, F. (1975-76), «Ideology of the Text», *Salmagundi*, 31, págs. 204-246.

JAY, Gregory S. (1988), «Paul de Man: The Subject of Literary History». *MLN*, vol. 103, nº 5, December, págs. 969-994.

JAY, Martin (1988), «The Rise of Hermeneutics and the Crisis Ocular-Centrism», *Poetics Today*, vol. 9, nº 2, págs. 307-326.

JEFFERSON, A. (1982), «Structuralism and post-structuralism», en A. Jefferson y D. Robey (eds.), *Modern Literary Theory: A Comparative Introduction*, Londres, Bastford.

JOHNSON, B. (1981), «Nothing Fails Like Succes», *SCE Reports*, nº 8, págs. 7-16.

JOHNSON, B. (1981), *The Critical Difference: Essays in the Rhetoric of Contemporary Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

KERMODE, F. (1977), «Notes Toward a Supreme Poetry», *New York Times Book Review*, 12 de junio, págs. 9-44.

KINKAID, J. R. (1976), «Antithetical Criticism, Harold Bloom and Victorian Poetry», *Victorian Poetry*, 14, págs. 365-82.

KLEIN, R. (1973), «The Blindness of Hyperboles; the Ellipses of Insight», *Diacritics*, 3, 2, págs. 33-34.

KOFMAN, S. (1972), *Nietzsche et la métaphore*, París, Payot.

KOFMAN, S. (1984), *Lectures de Derrida*, París, Galilée.

KÖHLER, M. (1977), «"Postmodernismus": Ein Begriffgeschichtlicher Ueberblik», en *Americastudien*, núm. 22, págs. 8-18.

LACOUE-LABARTHE, Ph. (1970), «La fable (littérature et philosophy)», en *Poétique*, 1, págs. 51-63. Trad. esp. en este volumen.

LACOUE-LABARTHE, Ph. y LUC NANCY, J. (1978), *L'Absolu littéraire (Théorie de la littérature du romantisme allemand)*, París, Seuil.

LEITCH, V. B. (1979), «The Book of Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller», en *Studies in the Literary Imagination*, 12, págs. 19-39.

LEITCH, V. B. (1980), «The Lateral Dance: The Deconstructive Criticism of J. Hillis Miller», en *Critical Inquiry*, 6, págs. 593-607.

LEITCH, V. B. (1982), *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction and Survey*, Nueva York, Columbia University Press.

LENTRICCHIA, F. (1980), *After the New Criticism*, University of Chicago Press.

MACKSEY, R. y DONATO, E. (1970), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, Johns Hopkins University Press. Trad. esp. *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

MALMBERG, B. (1983), «Derrida et la sémiologie: quelques notes marginales», en *Semiotics*, 11, 2, págs. 84-110.

MARSHALL, D. (1981), «Criticism and Creativiy», en *Yale Review*, 71, págs. 129-138.

MARSHALL, D. (1983), «History, Theory and Influence: Yale Critics as Readers of Maurice Blanchot», en Arac, J. et alii, *The Yale Critics*, ed. cit., págs. 135-155.

MARSHALL, D. (1989), «The Romance of Interpretation: Visionary Criticism from Pater to De Man», *Comparative Literature*, vol. 41, nº 2, Spring, págs. 232-271.

MILLER, J. H. (1963), «The Literary Criticism of Georges Poulet», en *Modern Language Notes*, LXXVIII, diciembre, págs. 471-488.

MILLER, J. H. (1966), «The Antitheses of Criticism: Reflections on the Yale Colloquium», en *Modern Language Notes*, LXXXI, 5, págs. 557-571.

MILLER, J. H. (1970), *Thomas Hardy: Distance and Desire*, Harvard University Press.

MILLER, J. H. (1972), «Tradition and Difference», en *Diacritics*, II, núm. 4, invierno, págs. 6-13.

MILLER, J. H. (1975), «Deconstructing the Deconstructeurs», en *Diacritics*, verano, págs. 24-31.

MILLER, J. H. (1976), «Steven's Rock and Criticism as Cure», en *The Georgia Review*, XXX, 1, 2, primavera-verano, págs. 5-31.

MILLER, J. H. (1977), «The Critic as Host», en *Critical Inquiry*, III, 3, primavera, págs. 439-447.

MILLER, J. H. (1979), «On the Edge: The Crossways of Contemporary Criticism», en *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, XXXI, 4, junio, págs. 13-32.

MILLER, J. H. (1982), *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Harvard University Press.

MILLER, J. H. (1983), «Composition and Descomposition: Deconstruction and the Teaching of Writing», W. B. Horner (ed.), *Composition and Literature*.

MILLER, J. H. (1985), *The Linguistic Moment*, Princeton University Press.

MILLER, J. H. (1986), *The Ethics of Reading*, Columbia University Press.

NICOLAS, C. (1986), *Estrategias y Lecturas: Las Anamorfosis de Quevedo*, Ediciones de la Universidad de Extremadura.

NORRIS, Ch. (1980), «Derrida at Yale: The "Deconstructive Moment" in Modernist Poetics», en *Philosophy and Literature*, 4, págs. 242-256.

NORRIS, Ch. (1982), *Deconstruction: Theory and Practice*, Londres, Methuen.
NORRIS, Ch. (1986), «Names (on Derrida's Signsponge)», en *London Review of Books*, 8, núm. 3, págs. 75-92.
NORRIS, Ch. (1988), *Derrida*, Londres, Harvard University Press.
PEÑALVER, P. (1985), «Jacques Derrida: la clausura del saber», introducción a *La Voz y el Fenómeno*, ed. cit.
PERETTI, C. (1989), *Jacques Derrida, texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos.
PETROSINO, S. (1983), *J. Derrida e la legge del possibile*, Nápoles, Guida.
POZUELO IVANCOS, J. M. (1989), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
RAY, W. (1984), *Literary Meaning: from Phenomenology to Deconstruction*, Oxford, Basil Blackwell.
REY, J. M. (1976), *Théories du signe et du sens*, vol. 1, París, Klienksieck.
RICOEUR, P. (1975), *La métaphore vive*, París, Seuil. Trad. esp. *La metáfora viva*, Ed. Cristiandad, 1985.
RIDEL, J. (1974), *The Inverted Bell: Modernism and the Counter Poetics of William Carlos Williams*, Baton Rouge, Louisiana State University Press.
RIDEL, J. (1975), «A Miller's Tale», en *Diacritics*, 5, núm. 3, págs. 56-65.
RIDEL, J. (1979), «Re-doubling the Commentary», en *Contemporary Literature*, 20, págs. 58-73.
RORTY, R. (1982), «Philosophy as a Kind of Writing», en *New Literary History*, 10, págs. 141-160.
RORTY, R. (1982), *Consequences of Pragmatism*, University of Minnesota Press.
RYAN, M. (1982), *Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
SAID, E. (1978), «The Problem of Textuality: Two Exemplary Positions», en *Critical Inquiry*, 4, págs. 673-714.
SAID, E. (1978), *Orientalism*, Nueva York, Random House.
SAID, E. (1979), «Reflections on Recent American "Left" Literary Criticism», en *Boundary 2*, 8, núm. 1, págs. 11-30.
SAID, E. (1979), «The Text, The World, The Critic», en J. V. Harari, *Textual Strategies*, ed. cit., págs. 140-157.
SALLIS, John (1986), *Deconstruction and Philosophy*, Univ. of Chicago Press.
SCHOLES, R. (1988), «Deconstruction and Communication», en *Critical Inquiry*, 14, 2, págs. 278-295.
SELDEN, R. (1985), *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Londres, Routledge & Kegan Paul. Trad. esp. *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987.
SILVER, Philip W. (1985), *La casa de Anteo. Estudios de Poética Hispánica*, Madrid, Taurus.

SILVERMAN, H. J. y HIDE, D. (eds.) (1982), *Hermeneutics and Deconstruction*, Albany, State University of New York.

SKINNER, Q. (1985), *The Return of Grand Theory in the Human Sciences*, Cambridge University Press. Trad. esp. *El retorno de la Gran Teoría de las ciencias humanas*, Madrid, Alianza Universidad, 1988.

SOLLERS, Ph. (1969), «Un pas sur la lune», en *Tel Quel*, 39, págs. 33-42.

SPANOS, W. V. et alii (1979), *Martin Heidegger and the Question of Literature*, Bloomington, Indiana University Press.

SPANOS, W. V. (1979), «Postmodern Literature and the Hermeneutics Crisis», en *Union Seminary Quarterly Review*, 34, invierno, págs. 119-131.

SPANOS, W. V. et alii (1982), *The Question of Textuality*, Bloomington, Indiana University Press.

SPIVAK, G. C. (1977), «Glas-piece: A Compte-rendu», en *Diacritics*, VII, 3, págs. 128-157.

TALENS, Jenaro (1986), *El ojo tachado*, Madrid, Cátedra (nueva versión, muy ampliada, en traducción inglesa, Minneapolis, The University of Minnesota Press, en prensa).

TALENS, Jenaro (1989), *De la publicidad como fuente historiográfica*, Valencia/Minneapolis, Fundación Instituto Shakespeare, Serie *Working papers*.

WAHL, F. (1968), «La philosophie entre l'avant et l'après du structuralisme», en A.A.V.V., *Qu'est ce que le structuralisme?*, París, Seuil.

WEBER, S. (1978), «It.», *Glyph*, 4, págs. 1-29.

WEBER, S. (1985), *Demarcations: Deconstruction, Institutionalisation, Ambivalence*, Università di Urbino, Working Papers, núm. 145, junio.

WHITE, H. (1978), *Tropics of Discourse*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

YOUNG, R. (ed.) (1981), *Untying the Text: A Post-structuralist Reader*, Boston-Londres, Routledge & Kegan Paul.